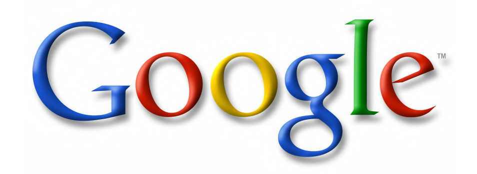
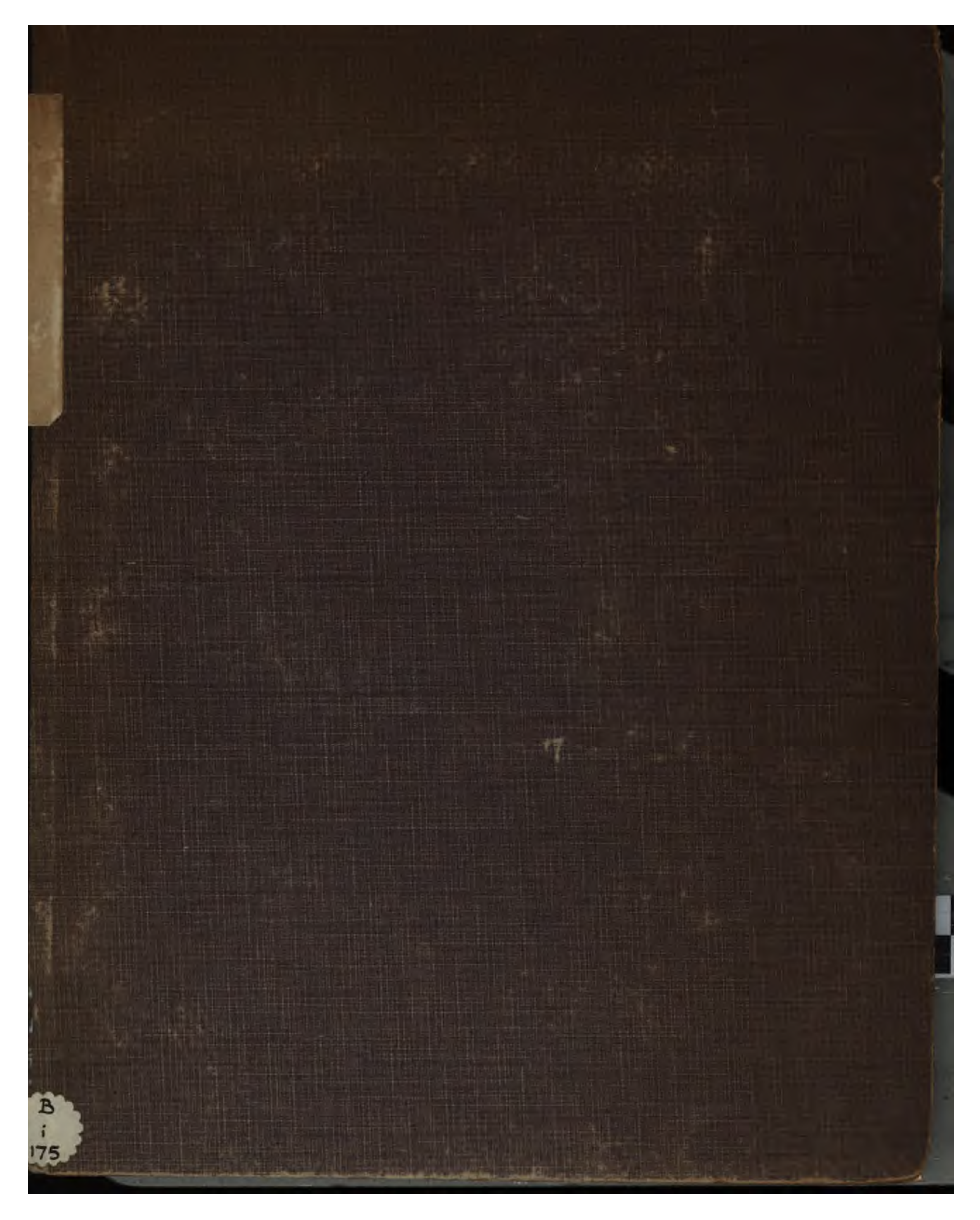



B
i
175


305613218T



ERSTES

HALLESCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

ZEUS IM GIGANTENKAMPF

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER TAFEL.

HALLE a/S.
MAX NIEMEYER.
1876.


ASHMOLEAN
DEPARTMENT
OF
OXFORD

Zum 9. December.

„Wenn man dem würdigsten Staatsbürger gewöhnlich nur einmal zu Grabe läutet, er mag sich übrigens noch so sehr um Land und Stadt, im Grossen und Kleinen, verdient gemacht haben; so finden sich dagegen gewisse Personen, die durch Stiftungen sich dergestalt empfehlen, dass ihnen Jahresfeste gefeiert werden, an denen der immerwährende Genuss ihrer Milde gepriesen wird."

„In diesem Sinne haben wir alle Ursache, das Andenken solcher Männer, deren Geist uns unerschöpfliche Stiftungen bereitet, auch von Zeit zu Zeit wieder zu feiern und ihnen ein wohlgemeintes Opfer darzubringen."

Von dieser Seite betrachte man das Wenige, was hier fortan an dem Tage, an dem WINCKELMANN geboren wurde, in dankbarster Erinnerung an seine Verdienste dargebracht wird.

Goethe,
Vorrede zu „Winckelmann und sein Jahrhundert".

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα —

Die beifolgende Tafel giebt das bisher nicht veröffentlichte Bild einer Oenochoe [1]) wieder welche ich 1868 in Neapel im Besitze des Herrn Alessandro Castellani sah und durchzeichnen durfte. Je weniger die grobe, dem Verfall der griechischen Vasenmalerei angehörige Zeichnung zu loben ist, um so mehr ziehen die Besonderheiten der Darstellung an und verdienen eine eingehendere Besprechung.

Das Gefäss ist in einem Grabe bei Canosa, dem alten Canusium, gefunden worden, nach Castellani's Angabe zusammen mit einem zweiten, welches nach Form Grösse und Styl unzweifelhaft ein Gegenstück gewesen zu sein scheint und die oft dargestellte Apotheose des Herakles zeigt, der von seiner Schutzgöttin Athene [2]) auf einem Viergespann zum Olymp geleitet wird. Beide Vasen, die kurz von Schöne im Bullettino dell' Instituto 1866 pag. 216 s. No. 7 und 8 beschrieben worden sind, befanden sich früher in der Sammlung des Canonicus Basta zu Canosa [3]) und befinden sich jetzt im Brittischen Museum.

Auch die Erklärung des anderen, hier mitgetheilten Bildes unterliegt keinem Zweifel: es ist Zeus dargestellt im Gigantenkampf. Auf einem von vier weissen Rossen [4]) gezogenen Wagen

---

1) Form des Kruges z. B. bei Stephani Vasens. der Erm. Taf. III. no. 138; Höhe 0,37; Umf. 0,55 Meter. Gebrochen, aber ohne jede moderne Restauration, wie mir Herr A. S. Murray nach erneuter Untersuchung zu bestätigen die Güte hatte.

2) Ebenso z. B. München no. 384 (Mon. ined. IV 41); Millingen Peint. de Vas. 36; u. a. m. — Zu bemerken ist an der ohne Aegis auftretenden Athene der canosiner Oenochoe (an der nach A. S. Murray's Mittheilung der Nacken und die linke Schulter, sowie die zurückfliegende Chlamys und der obere Theil des Schildes der Göttin modern ergänzt sind) das „amazonenartige“ Aeussere ihrer Erscheinung: der Helm hat die Form der phrygischen Mütze (vgl. ebenso z. B. Overb. Sagenkr. XXIV 20) und statt des langen Chiton trägt sie den kurzen Unterrock (Schöne l. c.: una sottana) und Kreuzbänder, wie z. B. die Amazonen auf der Vase Jatta no. 423 (Heydemann Nacheur. Ant. Taf. II); u. s. w. Einen kurzen nur bis über das Knie reichenden Chiton trägt Athene auch auf der Leukippiden-Vase Jatta no. 1096 (mir in Durchzeichnung vorliegend).

3) Vergl. zur Zerstreuung dieser Sammlung Bull. dell' Inst. 1868 p. 185 ss. und Arch. Ztg. 1870 S. 51.

4) Zwischen den Ohren der Rosse ist die Mähne, wie am Pferd des Marc Aurel auf dem Capitolsplatz

steht der bärtige Vater der Götter und der Menschen und schwingt, sich zurückbeugend, in der hochgehobenen Rechten den Blitz: über der linken Schulter und um den Unterkörper liegt die Chlamys; das in langen Locken herabfallende Haupthaar trägt einen kranzartigen Schmuck, dem überladenen apulischen Styl gemäss, der gern überall verzierenden Schmuck anbringt. Mit der linken Hand hält Zeus sich an der Brüstung des Wagens fest, eine Bewegung, welche die Schnelligkeit des dahineilenden Gespanns veranschaulicht. Neben dem Kroniden steht als Lenker des Wagens (*ηνίοχος*)[5]) der jugendliche Hermes, weit vornüber gebeugt, in den Händen die Zügel und den spitzen Stachelstab (*κέντρον*); seine Chlamys, die nach hinten emporflattert, wird am Halse durch einen Knopf zusammengehalten; der breitkrempige Petasos ist unter dem Kinn festgebunden. Vor und zum Theil unter den Pferden liegt der Feind der Gottheiten, ein erdgeborner Gigant, auf der Flucht über die Wellen des Meeres hin eingeholt und hinsinkend: das Grausige seiner Erscheinung, vor Allem hervorgebracht durch die mächtigen Schlangenfüsze, auf denen der Unhold sich fortbewegt, wird noch vermehrt durch das Thierfell, welches statt einer Chlamys um den Hals geknotet ist; Bart und Kopfhaare (in denen gleichfalls Schmuck angebracht ist) sind struppig und roh. In den Händen hält er über dem Kopf einen gewaltigen Felsblock, den er als Angriffswaffe benutzen wollte — aber die Rosse sind im Begriff ihn niederzufahren und der Blitzstrahl des Zeus wird ihn vernichtend ereilen. Umsonst ist die Hilfe, die ihm[6]) ein gewaltiger Windgott leistet, dessen übergrosser Kopf, oben in der Ecke (zwischen dem Felsstück und der Arabeske) sichtbar, aus vollen Backen den olympischen Rossen entgegenbläst, so dass zwei von ihnen vor dem Sturmwinde sich wegwenden. Zwischen und über den Köpfen der Rosse sind Sterne gemalt, schwerlich zur Bezeichnung des gestirnten Firmaments, sondern dem jeden leeren Raum hassenden Styl gemäss wol nur zur Ausfüllung bestimmt; dies gilt auch von den weissen Punkten unter dem Wagenkasten und den Pferden — oder sollen dieselben etwa den hochspritzenden Meeresschaum andeuten, der wenigstens an einer Stelle über der weissen Wogenfläche sicher dargestellt scheint?

Die Zeichnung des Gefässes ist sehr grob und flüchtig, zum Theil sogar entsetzlich roh (man betrachte nur z. B. die Wiedergabe der Hände); durch die Verwendung rothbrauner Farbe (z. B. im Innern des Thierfells) und der allzu reichen Anwendung von Weiss macht das Bild einen bunten unruhigen Eindruck. Das Ornament, das z. B. den hinteren Theil des Bauchs unterhalb des Henkels ausfüllt, ist schwerfällig und unschön; die Form der Oenochoe ist nicht so anmuthig und stylvoll als gewöhnlich. Die Vase gehört eben der Verfallzeit der apulischen Vasenmalerei an und werden wir nicht irren, wenn wir sie ungefähr in dem letzten Viertel des dritten Jahrhunderts oder in dem ersten des zweiten vor unserer Zeitrechnung, vielleicht auch noch später

---

und mehrfach, in einen stehenden Büschel emporgebunden; vgl. auch z. B. Berl. Vas. 1000; Neap. Vas. 2914; Bull. Nap. Arch. IV 3, 4; u. a. m. Die Sitte ist möglicherweise zu Griechen und Römern von den Persern gekommen; vgl. Flandin et Coste Perse anc. II 105 ss.

5) Nicht als *παραβάτης*, wie Schöne l. c. wähnt; das ist hier vielmehr Zeus.

6) Wenn Schöne l. c. sagt: il vento nemico all' avversario di Giove, so ist dies sicher ein Irrthum.

gefertigt ansetzen, wo unter und nach dem Waffengeräusch und der Aufregung des Hannibalischen Krieges die eigentliche Kunst in Unteritalien verstummte und zu Grunde ging.

1.

Darstellungen aus der Sage vom Kampf der Götter und der Giganten — über die nach erhaltenen Worten und Werken des Alterthums Wieseler's treffliche Arbeit in der Allgemeinen Encyklopädie von Ersch und Gruber Band 67 S. 141 und ff. den allseitigsten Aufschluss giebt — gehören nicht zu den Seltenheiten der griechischen Kunst und zwar ist es vor allen die Vasenmalerei, in der wir Gigantomachieen am häufigsten begegnen. Wir finden da bald zusammenfassendere Darstellungen des Vernichtungskampfes der olympischen Götterwelt gegen diese mächtigen Feinde ihrer Herrschaft, bald nur Einzelkämpfe dieses oder jenes Gottes gegen einen oder auch gegen mehrere Giganten — je nach der Grösse der Vase, der Laune des Malers oder auch der Herrschaft der Mode, wenn diese zeitweilig nur wenige Figuren, ja auf jeder Seite der Gefässe nur je eine Figur beliebte.

Die mehr oder weniger umfassenden Gesammtdarstellungen der Gigantomachie hat kürzlich Overbeck in der Kunstmythologie des Zeus S. 339 und ff. zusammengestellt und ausführlich besprochen; hinzuzufügen [7]) wäre ausser dem grossen Bruchstück mit ursprünglich acht kämpfenden Göttern aus Altamura, das jetzt gleichfalls ins Brittische Museum gekommen ist [8]), vor Allem die herrliche Amphora von Milo im Louvre, welche erst ganz kürzlich veröffentlicht worden [9]) und an Vollständigkeit der olympischen Heerschaaren alle anderen Darstellungen der Art weit übertrifft. Wir sehen auf dieser echt griechischen Vase des reichen anmuthigen Styls der ersten Diadochenzeit dreizehn Götter und drei Heroen siegreich in wild durcheinander wogendem Kampf gegen die Giganten dargestellt: Zeus, mit Scepter und Blitz, nebst der sein Viergespann zügelnden Nike; Dionysos, mit Fackel und Thyrsos auf einem Pantherwagen, und Poseidon mit Drei-

7) Ich bemerke, dass die Vase bei Overb. S. 349 no. 12 die bei Micali Mon. inediti 1844. Tav. 37, 1 pag. 224 ss. abgebildete und besprochene ist (vgl. auch Overb. S. 585, 157 und 158). Wenn Welcker in Müller's Hdb. S. 638 f. ihre Malerei „archaisch-griechisch" nennt, so ist das bestimmt ein Irrthum; richtiger nennt sie Gerhard (Auserl. Vas. I S. 26, 23 k) „von roher Provinzialmanier". Sie ist „echt etruskischer" nachahmender Fabrik — das beweist das rohe Motiv, dass Athene dem Giganten den einen Arm ausgerissen hat und mit demselben auf ihn losschlagen will (vgl. dasselbe Motiv auf der etruskischen Vase in der Berl. Samml. no. 1623 [abg. Élite cér. I 88], dem etruskischen Relief [Mus. Greg. I 39, 6] und dem etruskischen Spiegel Ghd. 68 [vgl. dazu den Spiegel 286, 2, der den vorhergehenden Augenblick darstellt]). Den Gott auf dem von vier Flügelrossen gezogenen Flügelwagen nennt Gerhard Poseidon, Micali und Wieseler (Encykl. S. 164) Hermes, der petasosartigen Kopfbedeckung wegen; es ist aber doch wohl sicher der jugendliche *Tinia,* denn dem Zeus kommt vor allen der Wagen zu. Die übrigen fünf jugendlichen Götter, von denen drei beschildet sind, alle gleich Tinia mit Lanzen bewaffnet, sind ohne Namen zu lassen.

8) Früher im Besitz von G. Sambon, dann von Aless. Castellani; beschrieben im Bull. 1869 p. 245 ss.

9) Von F. Ravaisson in den Mon. grecs publ. par l'ass. pour l'encourag. des études grecques en France Nr. 4 (1875) Pl. I. II. p. 1 ss.

zack, hoch zu Ross[10]); die Geschwister Apollon und Artemis, je mit Bogen und Fackel; Pallas Athene mit gewaltiger Lanze und innen figuriertem Schild; der Sohn der Maja, mit dem Schwerte bewaffnet, und die Himmelskönigin Hera[11]), mit Scepter und Fackel kämpfend. Ganz neu ist das Auftreten der Liebesgöttin: sie lenkt das Viergespann, auf dem neben ihr der Kriegsgott lanzeschwingend steht[12]), während auf dem Rücken des einen Rosses (des *δεξιόσειρος*) der kleine Eros[13]) hockt und seinen Pfeil versendet. Endlich noch eine Göttin, die mit dem Schwert in der Rechten einen Giganten zu tödten im Begriff ist und die der französische Herausgeber Persephone heisst, die aber besser ohne speziellen Namen bleibt, da sie dazu nicht genügend charakterisiert ist. Sind auf Seiten der Götter noch die beiden Dioskuren, beritten und lanzenschwingend, und vor Allem der bogenschieszende Herakles zugegen, so helfen andererseits den dreizehn Giganten, welche sich verzweiflungsvoll im wilden Schlachtgetümmel mit Schwertern oder Lanzen, Fackeln Baumstämmen oder Steinen wehren und mit Thierfellen oder Schilden zu schützen suchen, zwei Amazonen — ein wunderbarer Anachronismus, aus dem Bestreben entstanden, die griechischen Göttern und griechischen Heroen feindlichen Mächte zum gemeinschaftlichen Kampf zu vereinigen[14]). Ich sage zwei Amazonen, denn dass auch die zwischen Poseidon und Ares befindliche bogenschieszende Figur nicht irgend einen der Götter darstellt, sondern ihren Feinden zugehört, dünkt mich unzweifelhaft, und lassen Tracht sowie phrygische Mütze und Bogen nur an eine Amazone[15]) denken; ihre Gefährtin dagegen sinkt vom Blitz des Zeus getroffen hintenüber und ihren Händen entfallen Lanze und Pelta.

Diesen und anderen Gesammtkämpfen der Olympier gegen die Giganten stehen nun die Einzelkämpfe bald dieser, bald jener Gottheit gegenüber, so des Poseidon, der Athene, des Dio-

---

10) Vgl. dazu Overbeck Kunstmyth. des Pos. S. 332 f.

11) Ravaisson erkennt in dieser Göttin die Demeter — gewiss mit Unrecht; das Scepter, das ausser ihr noch der König Zeus trägt, kennzeichnet sie als Königin des Olymps.

12) Während Ares mit der Lanze einen Giganten bekämpft, weicht ein anderer, wie es scheint, vor der waffenlosen Göttin zurück, ein dritter aber greift den Pferden in die Zügel — man vgl. dazu die Beschreibung in dem Bruchstück einer stark bombastischen Gigantomachie von einem Klaudianos aus Alexandria (um 400 n. Chr.; mehrfach herausgegeben, zuletzt bei Jeep Cl. Claudiani Carm. I p. LXXVII ss.): Kypris ging waffenlos in den Kampf, nur mit ihrer Schönheit bewaffnet: *εἰ δέ τις αὐτῇ | ὄμμα βάλοι, δέδμητο, βέλος δ' ἀπὸ χειρὸς ἐάσας | ὡς Ἄρεως αἰχμῇ, τῇ Κύπριδος ὄλλυτο μορφῇ· | καὶ τὸν μὲν θανάτου νέφος ἔνδυεν, κτλ.* (v. 52 ss.)

13) Eros als Gigantenbekämpfer auch auf dem Friesrelief aus Aphrodisias (abg. z. B. Müller-Wieseler D. a. K. II 66, 845 b) und auf einem Kunstwerk, das Themistios (Orat. XIII p. 217 Dindorf) beschreibt.

14) Zu vergleichen ist die Vereinigung des Gigantenkampfs mit der Kentauromachie am Halse der Vase des Xenophantos (Petersb. Vasens. no. 1790: abg. Stephani CR. 1866 IV; u. öfter); Overb. (Zeus S. 377 c) verweist auf die homerische Batrachomyomachie, wo v. 171 (ed. Draheim) gleichfalls Kentauren und Giganten zusammen genannt werden.

15) Ravaisson schwankt zwischen Adonis und Paris für diese Figur, das eine so unwahrscheinlich und irrig als das andere! — Die nur ein wenig schärfer als sonst gezackte phrygische Mütze hat zur Seite eine emporstehende Verzierung, etwa zu vergleichen den hohen Federn an den Helmen auf unteritalischen Vasenmalereien (vgl. Neap. Vasens. no. 776; 784; u. s. w. u. s. w.); oder es ist, wie Ravaisson wol richtiger annimmt, das eine Kinnband, das sich gelöst hat und emporfliegt.

nysos und anderer Gottheiten. Auch Zeus findet sich zuweilen allein dargestellt[16]), so auf einer Amphora in der Ermitage zu Petersburg (Stephani No. 1610: abg. Overb. Atl. zur Kunstmyth. IV 10) und auf einer Vase der früheren Sammlung Pourtalès (Dubois Catal. No. 123 pag. 27 [No. 132 pag. 29]). Auf diesen beiden Gefässen schleudert der Gott mit der Rechten den Blitz gegen den Giganten, der auf dem ersten Gefäss weicht und sinkt, auf dem zweiten noch kräftig Widerstand leistet; dort trägt Zeus in der Linken das Scepter, hier hält er, wie auf der oben erwähnten Vase aus Altamura, auf der vorgestreckten linken Hand den Adler, der die Flügel hebt, um gegen den Feind seines Gebieters loszustürzen[17]). Auf einer dritten Vase (abg. Tischbein Vas. I 31 [40]; Élite cér. I 13; u. a.), deren Original sich vielleicht in der Sammlung Hope findet[18]), steht Zeus auf seinem dahinspringenden Viergespann, in der Linken die Zügel haltend, in der hoch erhobenen Rechten den Blitz schwingend — gegen einen oder mehrere Giganten, die hinzuzudenken sind.

Derartigen Vasenbildern schliesst sich die Darstellung der canosiner Oenochoe an, indem sie Zeus allein im Gigantenkampf zeigt und zwar wie auf der letzterwähnten Vase auf einem Viergespann daherfahrend. Dies Motiv findet sich in der Vasenmalerei (und ebenso auf Münzen und geschnittenen Steinen), da es für Zeus' königliche Stellung und Würde sehr passt, gerade bei ihm mehrfach, doch in verschiedener Weise verwendet; für die Einzelheiten verweise ich auf Overbeck's eingehende Behandlung. Auf den schwarzfigurigen Vasen pflegt der Kronide den Wagen erst zu besteigen, um in die „Entscheidungsschlacht" zu eilen — und dasselbe ist der Fall auf der noch im strengen Styl gezeichneten rothfigurigen Schale der Berliner Sammlung (No. 1002: abg. Ghd Trinksch. X. XI; Overb. Atl. IV 12 a. b.); dann steht häufig Herakles, ohne den die Giganten nicht besiegt werden konnten, auf[19]) oder neben dem Gespann[20]). Auf den späteren Vasenmalereien dagegen steht Zeus blitzschleudernd oft auf dem dahineilenden Wagen, bald allein die Rosse zügelnd, wie wir oben gesehen haben, oder nach Art der homerischen Helden mit einem Wagenlenker. So lenkt die Siegesgöttin[21]) sein Gespann auf dem grossartigen Vasenbilde in Petersburg (Stephani No. 523: abg. Bull. Nap. arch. II 6; Müller-Wieseler D. a. K. II 66, 843; Overbeck Atl. V 4); ebenso auf der Vase von Milo, auf welcher Zeus im Gewühl des Kampfes gleich den Helden der Ilias vom Wagen herabgesprungen ist. Hier dagegen vertritt die Stelle der Nike der Götterbote Hermes, der kundige gewandte Sohn der Maja, welcher nicht nur bei lustiger Liebeständelei, sondern auch in ernsten Augenblicken zu unmittelbarem Dienst seines Vaters und Königs steht. Hermes als Wagenlenker war den Griechen durch die homerische Dichtung ge-

16) Overbeck Kunstmyth. des Zeus S. 364, 17—19.

17) Vgl. auch den Karneol Stosch (Tölken III 93 = Winckelmann II 112).

18) Vgl. Michaelis Arch. Ztg. 1874 S. 16.

19) Vgl. dazu Eur. Herc. fur. 176 ss. Kirchhoff.

20) Herakles auf dem Wagen des Zeus — ausser auf den von Overb. S. 344 unter no. 1 und 2 angeführten und abgebildeten Vasen — ganz ebenso auch auf den Vasen Mus. Greg. II 7, 1 c und 50, 1 a (auf welcher letzteren statt Zeus aber Jolaos den Wagen eben zu besteigen im Begriff ist; vgl. dazu Overb. S. 346 no. 10).

21) Vgl. dazu Hes. Theog. 397 s; Serv. ad Verg. Aen. VI 134 = Myth. Vatic. I 178; II 54.

läufig geworden; so fährt er den Priamos zu Achill und Persephone aus der Unterwelt zur sehnsüchtig harrenden Demeter[22]).

2.

Neu ist und war bis jetzt in der Vasenmalerei nicht sicher nachzuweisen die Schlangenfüszigkeit, welche der Gigant der canosiner Oenochoe uns zeigt und die Behauptung von Otto Jahn, wiederholt auch von Overbeck und ganz kürzlich von Brunn, dass die schlangenfüszige Bildung der Giganten in der Malerei der Vasen nicht vorkomme, hinfällig macht[23]).

Die bisher bekannten Gigantomachieen zerfallen, was die körperliche Bildung der Giganten betrifft, in zwei auch zeitlich getrennte Classen[24]): die griechischen Werke bis tief in die Zeit der Diadochen hinein — ich erinnere ausser an die grosse Zahl der Vasenbilder nur an die Selinunter Metopen (Benndorf Taf. V. VI und X) einerseits und an den aus den attalischen Weihgeschenken erhaltenen Giganten (Mon. dell' Inst. IX 21, 8; Overb. Atlas V 6) andererseits — zeigen die Giganten völlig menschengleich gebildet; die römischen Kunstwerke dagegen — genannt seien z. B. die beiden herrlichen Reliefs im Vatikan[25]) — haben fast vorwiegend schlangenfüszige Gegner der olympischen Götter. Dasselbe Ergebniss liefert eine Umschau bei den Schriftstellern des Alterthums[26]); erst die römischen Dichter kennen die Giganten als „anguipedes“ „serpentipedes“ u. dergl. mehr und ergehen sich in phantastischen Schilderungen der so gestalteten Unholde; das älteste Zeugniss liefert uns Nävius, der von „Gigantes bicorpores“ spricht[27]) und also die Doppelgestalt von Schlange und Mensch schon kennt. Ob etwa die bildende Kunst[28]) oder die Dichtkunst zuerst diese neue Bildung der erdgebornen Giganten geschaffen, ist bei dem Stückwerk der erhaltenen Ueberlieferung unmöglich zu entscheiden; sicher nur ist, dass sie, im Laufe des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung aufgekommen, durch ihre Absonderlichkeit und Neuheit dem überreizten Geschmack der Zeit zusagte und in Bälde mehr und mehr die alte einfache Gestalt der Giganten verdrängte. Unter den erhaltenen Kunstwerken sind nun, so viel ich ersehe, die canosiner Oenochoe und die Darstellung

---

22) Il. 24, 440 ss; Hymn. in Cer. 377 ss.

23) Vgl. Jahn Annali 1869 p. 190; Overb. Kunstmyth. des Zeus S. 374 f.; Brunn Sitzungsber. der Münch. Akad. Philos. Philol. Cl. 1876. I S. 348.

24) Vgl. Wieseler a. a. O. S. 160 ff.

25) Vgl. Stark Gigantomachie auf ant. Reliefs S. 5 ff.

26) Vgl. Wieseler a. a. O. S. 145 ff.

27) In einem Bruchstück aus dem Bellum punicum bei Priscian. p. 198 s. ed. Hertz; Wieseler's (a. a. O. S. 145 Anm. 26 und S. 163) Bedenken dagegen und Erklärung, dass darunter „Typhoeus in der Mehrzahl“ zu verstehen sei, scheinen mir unnöthig und bestimmt unrichtig.

28) Philostratos d. A. spricht im Heroikos (p. 288 ed. Kayser), wo er sich über das Wunderbare dieser Mischbildung aufhält (vgl. auch Paus. VIII 29, 3), nur von den „ζωγράφοι“, die dem Enkelados und seiner Sippe unten Schlangenfüsze angesetzt hätten.

zweier Reliefscheiben aus gebrannter Erde, die in mehreren Exemplaren erhalten sind und gleichfalls dem dritten Jahrhundert vor Chr. Geb. angehören, die ältesten sicheren Beispiele für die neue Gestaltung; beide Darstellungen bilden für uns den Uebergang von den griechischen Werken zu denen der römischen Kaiserzeit.

Von jenen Reliefscheiben sind mir die folgenden Exemplare — es giebt in den verschiedenen Sammlungen gewiss noch mehrere — bekannt geworden, die wol alle aus Unteritalien stammen und wol auch je auf dieselben Formen zurückgehen (?), trotz den Verschiedenheiten der Publikationen und der Unbestimmtheit der Beschreibungen, welche sich aus der mehr oder weniger stumpfen Erhaltung der Ausgüsse erklären:

1. An den Henkeln einer grossen Prachtamphora aus Ruvo (Petersb. Vasens. No. 422), sehr stumpf geworden, wie es scheint; nicht allzu genau beschrieben bei Stephani a. a. O. I S. 221; vgl. Overb. Zeus S. 377e. Die Vergleichung mit No. 2 und 4 ergiebt:
   a) Athene, in lang wallendem Chiton, schwingt in der Rechten die Lanze gegen einen jungen Schlangenfüszler, der sich mit einem Baumstamm vertheidigt. Daneben ein blätterloser Baumstamm. Abg. Mon. Ined. V 12; Overbeck Atlas V 7a.
   b) Athene (in kurzem Chiton) packt mit der Rechten, in der sie das Schwert hält, einen bärtigen beflügelten Schlangenfüszler von hinten am Kopf; er streckt abwehrend die Arme gegen sie. Um die Hüften eine Garnitur von kleinen Schlangen (in den Publicationen verkannt). Abg. Mon. ined. V 12; Overb. Atl. V 7b.
2. Je auf einer Seite einer runden ganz flachen Flasche aus Ruvo, früher im Besitz von Raff. Gargiulo zu Neapel.
   a) Athene und der unbärtige Schlangenfüszler — ganz wie das vorige Exemplar No. 1a, nur in den Einzelheiten weit deutlicher. Der Baumstamm fehlt[29]). Abg Gargiulo Rec. des Mon. les plus int. de Mus. National et de plus. autres collections (4te Ausg.) IV 7.
   b) Athene und der beflügelte bärtige Schlangenfüszler — ganz wie das vorige Exemplar No. 1b, nur in den Einzelheiten deutlicher und klarer. Abg. Gargiulo l. c. IV 7; Müller-Wieseler D. a. K. II 67, 849.
3. Desgleichen, von feinem gelblichem Thon im Antiquarium zu München: beschrieben von Christ und Lauth Leitfaden S. 83 f, No. 1034.
   a) Athene und der unbeflügelte Titane (!) — ganz wie auf No. 2a; doch wird u. A. der Waffe in der Rechten des Unholds nicht Erwähnung gethan. Diese Scheibe „ist jedoch erst später eingesetzt und zwar so, dass die Fugen der Einsetzung schlecht verschmiert sind".
   b) Athene und der beflügelte Titane (!) — ganz wie auf No. 2b; doch wird u. A. der Schlangengürtel nicht erwähnt.

29) Diese und alle diejenigen Scheiben *a*, auf denen der Baumstamm fehlt, müssen doch wol aus einer anderen Form kommen als die Petersburger Scheibe, oder aber sind sie erst herausgegossen, nachdem der Baum in der Form fortretouchiert worden?

4. Zwei Scheiben (ungefähr 0,05 Meter dick) im Berliner Museum[30]): Gerhard Leitfaden zur Vasen- Terracotten- und Miscellaneen-Sammlung S. 50, 168.
   a) Athene und der unbärtige Schlangenfüszler — ganz wie No. 2 a; die sehr rohe Bemalung ist theilweise erhalten; Durchm. 0,12 Meter.
   b) Athene und der bärtige beflügelte Schlangenfüszler — ganz gleich der No. 2 b; ebenfalls roh bemalt; Durchm. 0,125 Meter.
5. Zwei ganz dünne, zum Aufsetzen bestimmte Scheiben in der Sammlung Santangelo im Museo Nazionale zu Neapel.
   a) Athene und der unbärtige Schlangenfüszler — wie auf No. 2 a; sie schwingt in der Rechten die Lanze, er hebt die Rechte (ob bewaffnet? meine Aufzeichnungen berichten davon nicht). Durchm. 0,12 Meter.
   b) Athene und der bärtige Schlangenfüszler — wie auf No. 2 b; über seine Beflügelung und seinen Schlangengürtel habe ich mir nichts angemerkt, also ist Beides wohl sehr unkenntlich geworden. Durchm. 0,12 Meter.
6. Eine Scheibe in der Antikensammlung zu Würzburg: Urlichs Verzeichniss I S. 31, No. 22.
   b) Athene und der beflügelte Schlangenfüszler; Spuren von Weiss; Löcher zum Anheften (vgl. No. 4). Durchm. 0,125 Meter.

Diese beiden schlangenfüszigen Gestalten haben verschiedene Erklärung gefunden. Wieseler[31]) und ihm beistimmend Stark sehen in der Darstellung *a* einen Giganten von Athene besiegt, dagegen in dem geflügelten Schlangenfüszler auf *b* den Typhoeus, der bei späteren Dichtern[32]) nicht einzig von Zeus, sondern auch von Athene vernichtet wird; über ihn unten des Weiteren! Doch dünkt mich diese Unterscheidung für dieses untergeordnete Werk zu gelehrt und subtil und die gewöhnliche Deutung der beiden Unholde als Giganten zweifellos richtig. Will man ihnen aber überhaupt unterscheidende Namen geben, so hat Overbeck[33]), wie ich glaube mit Recht Gerhard's Namengebung[34]) angenommen, derart dass in *a* Athene und Enkelados, in *b* Athene und

30) Dr. G. Treu hat die Freundlichkeit gehabt, mir noch folgende Mittheilungen [die ich jetzt durch eigene Prüfung nur völlig bestätigen kann] zuzustellen: „Der Unterschied des Durchmessers offenbar aus Nachlässigkeit. Uebrigens ist die Form für das Relief etwas kleiner gewesen als die Scheibe jetzt ist, denn auf *a* wenigstens erkennt man den Rand der Form noch ganz deutlich. — Auch die Rückseite der Scheiben war weiss bemalt. — Sie waren auf irgend einen Grund (Holz?) aufgesetzt, denn rings am Rande befinden sich Löcher, offenbar zum Hindurckstecken von Stiften (bei *a* fünf Löcher, bei *b* sechs, ziemlich unregelmässig gestellt). — Ein Vergleich mit Mon. ined. V 12 scheint mir zu ergeben, dass die Berliner Scheiben aus derselben Form stammen wie jene und die ziemlich zahlreichen Abweichungen auf Rechnung der sehr stumpfen und undeutlichen Formen der Reliefs und der Lüderlichkeit des Zeichners kommen. Eine Abweichung freilich, die Weglassung des Baums auf *a*, kann nur eine Folge der Retouchierung der Form sein. — Der Gigant auf *b* hat in der Hüftengegend nicht Schuppen, sondern kleine Schlangen. — Die Zeichnung bei Gargiulo ist viel exacter.“

31) Wieseler a. a. O. S. 163; Stark Gigantomachie S. 24.

32) Vgl. z. B. (Verg.) Ciris 29 ss; u. a. vgl. dazu Wieseler a. a. O. S. 151.

33) Kunstmythologie des Zeus S. 378.

34) Gerhard Zwei Minerven Berl. 1848. S. 5, 9.

Pallas dargestellt sei — der letztgenannte Gigant wurde nämlich, wie einige Schriftsteller vermuthen lassen[35]), geflügelt gedacht. Doch scheint mir weder eine solche individuelle Trennung und spezielle Namengebung für den einen und für den anderen Giganten im Sinne und nach dem Stand der griechischen Kleinkünstler zu sein noch endlich die Beflügelung des Giganten erst eine besondere Begründung durch die Mythologie nöthig zu haben. Dass bei der Fülle der Giganten éine Gottheit mehr als einen Feind vernichtete, verstand sich von selbst. Die beiden Scheiben sind ferner genau als Gegenstücke gedacht und daher möglichst variiert. Auf *a* — nur das absolut Sichere führe ich an — greift Athene (die beidemale verschieden gekleidet ist) mit der Lanze, auf *b* mit dem Schwert an; dort (*a*) ist der Gigant jugendlich unbärtig, hier (*b*) bärtig; das eine Mal (*b*) ist er waffenlos, das andere Mal (*a*) mit einem Baumstamm ausgerüstet; hier (*b*) liegt ein Schlangengürtel um seine Hüften, während dort (*a*) die Beine erst unter den Knieen in Schlangen übergehen; auf *a* wehrt er sich noch, auf *b* flieht und unterliegt der Unhold u. s. w. Der Abwechselung wegen hat der Kunsthandwerker dann auch dem einen Giganten Flügel gegeben — und hat diese Zuthat etwas Auffälliges? Sie macht den Schlangenfüszler nur noch phantastischer, noch dämonischer, noch künstlerisch wirksamer — aus demselben Gefühl gab Dichtung und Kunst auch dem dreileibigen Monstrum Geryones Flügel[36]) — und wir können nicht verkennen, dass ein auf Schlangenfüszen sich bewegender und zugleich mit Flügeln ausgestatteter Gigant gleichsam den Schlussstein der künstlerisch noch möglichen Gestaltung dieser erdgebornen, gegen den Himmel anstürmenden Unholde bildet. Einzig aus rein künstlerischem Grunde, dünkt mich, hat der Gigant auf der Terracottascheibe *b* Flügel erhalten.

Aber vielleicht ist man bei der notorischen Seltenheit schlangenfüsziger Giganten[37]) in der griechischen Kunst geneigt, in dem Schlangenfüszler des hier veröffentlichten Vasenbildes dennoch keinen Giganten anzuerkennen, sondern vielmehr den von Anfang an in Sage und Kunst schlangenfüszigen Typhoeus[38]) dargestellt zu sehen, den Zeus erst nach heftigstem Kampf zu überwinden vermochte[39]); dafür könnte auch der ihm helfende Sturmwind[40]) angeführt werden, über den ich noch eingehender sprechen werde. Aber dagegen streitet der Mangel der Beflügelung,

---

35) Cic. de nat. deor. III 23 § 59; Tzetz. Lykophr. 355; vgl. Overbeck a. a. O.

36) Vgl. Stesichoros frg. 6 ed. Bergk; Ghd Aus. Vasenb. Taf. 105; 323; u. a. m.

37) Dahin gehört meiner Ueberzeugung nach noch das archaistische Neapeler Vasenbild no. 2735, das auch Panofka Neap. Bildw. S. 332, 208 und die Herausgeber der Él. cér. I p. 6, 5 auf einen „schlangenfüszigen Giganten" erklären, während Ghd Aus. Vas. I S. 24, 19 diese Benennung ablehnt, Overbeck (Zeus S. 395, 7) aber die Figur als „Typhoeus" erklärt; da sie unbeflügelt ist, bestimmt irrig. — Auch auf der von Ghd a. a. O. erwähnten Vase (aus Vulci; früher in seinem Besitz) wird in der (wol ornamental) mehrfach wiederholten Gruppe eines Jünglings, der einen Schlangenfüszler bekämpft, doch nur eine Gigantomachie zu erkennen sein. — Einen „schlangenfüszigen Giganten" (mit vollem struppigem Haarwuchs) erkenne ich ferner auch in dem Graffito des etruskischen Spiegels bei Ghd Etr. Sp. I 30, 1. S. 96 f. („Ophion"), den Overbeck (Zeus S. 396, 9) trotz der mangelnden Beflügelung wieder für „Typhoeus" hält.

38) Vgl. Paus. III 18, 10; Apoll. Bibl. I 6, 3; u. a. m.

39) Vgl. Hesiod. Theog. 820 ss.

40) Vgl. Hes. Theog. 869 ss.

die dem Typhoeus stets zugeschrieben[41]) wird und auch, so weit wir's übersehen können, in den Kunstwerken[42]), vor allen in der Vasenmalerei, deren Erzeugnisse hier zunächst in Betracht kommen, immer sich vorfindet; daher glaubte Wieseler auch in dem geflügelten Schlangenfüszler der Terracottascheibe *b* Typhoeus erkennen zu müssen.

Da bei Overbeck (Kunstmyth. des Zeus S. 394 ff.) in der Aufstellung des Verzeichnisses von Vasenbildern, die den Typhoeus darstellen, einige Versehen mit untergelaufen sind, so darf ich sie hier wohl verbeszert wiederholen; unzweifelhaft sichere Typhoeusbilder — alle beflügelt und schlangenfüszig[43]) — scheinen mir die folgenden acht schwarzfigurigen Vasen darzustellen:

1. Münchener Vasens. No. 125 (Vulci): Zeus (inschriftlich; vgl. C. J. Gr. 7382; Kirchhoff Stud. S. 113, 7) den Typhoeus, der in zwei Schlangenleiber ausgeht, niederblitzend; abg. Ghd Aus. Vas. III 237 S. 157 f. Vgl. auch Canino Mus. étr. p. 53 ss. no. 530 und Jahn Annali 1863 p. 244, 1; dagegen Él. cér. I p. 6 (Gigant).
2. Berliner Vasens. No. 480 (Corneto): Typhoeus allein, in einen Schlangenleib ausgehend; abg. Ghd Akad. Abh. 46, 1; Él. cér. III 32 A. Vgl. Levezow l. c. (Echidna); De Witte l. c. (Kadmos oder Keyx).
3. Münchener Vas. No. 940 (Vulci): Typhoeus allein, in einen Schlangenleib ausgehend; abg. Micali Mon ined. 43, 1 p. 250 ss.
4. Im Louvre: Typhoeus allein, schlangenbeinig; beschrieben von Overb. a. a. O. S. 395, 4.
5. Mus. Ravestein No. 136 (Athen), früher in der Sammlung Pourtalès No. 182 (193): Typhoeus allein, in einen Schlangenleib ausgehend; abg. Panofka Mus. Pourt. 15; Él. cér. III 31. Vgl. Mus. de Ravestein I p. 102 ss; Panofka l. c. p. 67 ss (Nereus); De Witte l. c. (Kadmos).
6. Aus Athen: Typhoeus allein, in einen Schlangenleib ausgehend; abg. Stackelberg Gr. der Hell. 15, 8. 9; Él. cér. III 32. Vgl. de Witte l. c. (Kadmos oder vielmehr Keyx).
7. British Mus. No. 443 (Vulci): Typhoeus, in zwei Schlangenleiber mit je zwei Köpfen ausgehend, von zwei jugendlichen Göttern angegriffen; abg. Micali Mon. ined. 37, 2 p. 227 s; Müller-Wieseler D. a. K. II 67, 850. Vgl. Hawkins l. c. (Gigant); Wieseler l. c. (Gigant), dagegen in der Allg. Encykl. S. 162 f (Typhoeus); Jahn Annali 1863, p. 244, 1.
8. Sammlung Navarra in Terranuova (Gela): Typhoeus allein, in zwei Schlangenleiber ausgehend; beschrieben von Benndorf Bull. dell' Inst. 1867 p. 225 s. No. 1 (Gigant).

Wir haben demnach in dem Schlangenfüszler des canosiner Gefässes unzweifelhaft einen Giganten zu sehen, die Zwischenstufe künstlerischer Wiedergabe darstellend zwischen seinen menschlich gebildeten Genossen der voralexandrinischen Zeit, denen er in der Bekleidung mit Thierfell und der Bewaffnung mit Felsblock[44]) ähnlich ist, und den Schlangenfüszlern der spätern

---

41) Vgl. Wieseler a. a. O. S. 146 und S. 162 ff.

42) Gesammelt bei Overbeck Zeus S. 393 und ff.

43) Vgl. Otto Jahn Annali 1869 p. 190, 3: „stimo certo che la figura alata e con piedi di serpenti sulle antichissime pitture vascolari rappresenti Tifone.“

44) Vgl. Aristoph. Vög. 1249 ss. cum Schol.; Plat. Sophist. p. 246.

Zeit, bei denen die Schlangenfüsze nicht gleich an den Hüften, sondern erst bei den Knieen ansetzen: dafür gehen aber die Schlangenleiber dann in Köpfe aus, die sich zischend emporringeln und mithelfend gegen die Götter erheben — die höchste und zugleich schönste Stufe grauser phantastischer Vereinigung von Mensch und Schlange, welche die schönheitstrunkene Kunst der Griechen geschaffen hat.

Wollte man aber etwa den Giganten, den Zeus hier vernichtet, benennen, so könnte man ihn (da der König Zeus natürlich nur den König seiner Gegner bekämpfen kann!) z. B. Porphyrion heissen, welchen Pindar (Pyth. VIII 17) den König der Giganten nennt und den wir auf der Trinkschale des Aristophanes und Erginos (Berl. Vasens. No. 1756: abg. Ghd Trinksch. Gef. II. III; Overb. Atlas V 3 a b c) auch wirklich, wie die Inschriften beweisen, als unterliegenden Gegner des Zeus finden[45]. Aber auch Enkelados wird einmal als „der Erdgebornen höchster König" bezeichnet[46] und mehrfach als derjenige, der von Zeus[47] vernichtet wird; andere wiederum nennen andere Giganten als spezielle Gegner des Zeus[48]. Daher ist es am richtigsten, auf eine individuelle Benennung ganz zu verzichten: es ist einfach einer der Giganten, den der Kronide niederfährt und mit dem Blitz zerschmettert.

3.

Neu ist ferner die Hilfe, die ein Windgott oder vielmehr (der Kolossalität wegen) ein Sturmwind[49] dem Giganten gewährt, indem er mit dickem Odem Zeus entgegenbläst, so dass die Rosse kaum Widerstand leisten können. Er beweist, dass der Maler des Gefässes von der elementaren Umbildung, die der ursprünglich rein ethische Inhalt der Gigantensage durch Verschmelzung mit der Typhoeussage erfuhr, ein volles Bewusstsein hatte. Bei dem Kampfe der Olympier gegen das gewaltige übermüthige Geschlecht der erdgebornen Unholde gerathen Himmel und Erde in Bewegung, alle Elemente sind in wildem Aufruhr gegen einander: die Sturmwinde aber sind als Kinder des Typhoeus (Hes. Theog. 869 ss.) die natürlichen Verbündeten der Giganten und helfen ihnen gegen die Götter des Olymps.

Neu ist auch die Darstellung des Windgottes selbst. So viel ich ersehe, ist auf diesem Vasenbilde uns die älteste Darstellung von Windgottheiten in Gestalt eines Kopfes erhalten, der aus vollen Backen sichtbaren Wind bläst — genau so wie auf dem den Besuchern des Vatikanischen Museums wohlbekannten Wappen des Papstes Pius VI. aus dem Hause Braschi.

Was die Bildung der Windgötter betrifft, so ist, abgesehen von dem einen Beispiel des

---

45) Vgl. ebenso Apollod. I 6, 2; u. a. m.

46) Bei Claud. de Pros. raptu III 351.

47) Vgl. Wieseler a. a. O. S. 151. — Andererseits wird Enkelados wiederum gerade als Gegner der Athene genannt z. B. Eur. Jon. 211 ss; Paus. VIII 47, 1; u. s. w.

48) So z. B. Eur. Jon. 214 ss; u. a. m.

49) Etwa *Τυφώς* oder *Τυφών* zu benennen: vgl. Soph. Ant. 416 ss; Aristot. Meteorol. III 1; Plin. Nat. Hist. II 131 s; u. a. m.

schlangenfüszig gebildeten[50]) Boreas der Kypseloslade (für den wir auch unter den erhaltenen Kunstwerken kein Beispiel nachweisen können), ihre volle menschliche Bildung in der griechischen wie römischen Zeit die einzig übliche gewesen: dafür sei ausser an die zahlreichen Boreasvasen[51]) vor Allem an den sogenannten Thurm der Winde in Athen[52]) mit seiner unübertrefflich feinen Charakteristik der verschiedenen Winde erinnert. Zur Bezeichnung ihrer luftigen Schnelligkeit haben sie wohl stets[53]) grosse Rückenflügel, zuweilen auch noch kleine Flügel an den Füszen oder an den Schläfen[54]); vereinzelt ist die Darstellung eines Doppelgesichts bei dem Boreas auf einer chiusiner Vase[55]). Ein ganz allgemeines Attribut in der römischen Kunstzeit ist die Muscheltrompete[56]), durch welche die Windgötter den Wind blasen und zwar mit solcher Anstrengung und Wucht blasen, dass sie die Rechte an den Hinterkopf zu legen pflegen, wie viele Sarkophagreliefs[57]) zeigen, auf denen ihre Gestalt dann oft nur mit halbem Leibe bis zur Brust sichtbar gebildet ist.

Gegenüber der Fülle dieser Darstellungen ist die Darstellung nur eines Kopfes, welcher wie auf der canosiner Vase mit vollen Backen[58]) Wind hervorbläst, nicht allzu häufig, doch in antiken Kunstwerken jeder Art — aber natürlich nie in Figuren von runder Arbeit — nachzuweisen. Es sind mir die folgenden bekannt geworden:

1. Etruskisch-griechische Spiegelzeichnung des Collegio Romano zu Rom (abg. Mus. Kirch. I 12, 1; De Witte Rev. arch. II (1845) p. 627; Gerhard Akad. Abh. VIII 1 und Etr.

---

50) Paus. V 19, 1: *Βορέας ἐστὶν ἡρπακὼς Ὠρείθυιαν· οὐραὶ δὲ ὄφεων ἀντὶ ποδῶν εἰσὶν αὐτῷ.*

51) Vgl. die ziemlich vollständige Aufzählung bei Stephani Boreas und Boreaden S. 8 ff.

52) Vgl. Stuart Ant. of Athens I Cap. 3; Wachsmuth Athen. I S. 669, 2; u. s. w.

53) Unbeflügelt ist der Windgott auf der „Ara Ventorum“ im Capitolinischen Museum (Beschr. Roms III 1. S. 243; Mus. Cap. IV 31 p. 160 ss.; Hirt Bilderb. XVIII 3; u. a.); ebenso auf der sicher antiken Onyxschale in Neapel (abg. Mus. Berl. XII 47; u. s. w.).

54) Vgl. dazu Philostr. Sen. Im. I 24; Sil. Ital. VII 257.

55) Abg. Annali 1860 Tav. LM; vgl. Stark ebd. p. 332 ss. und Stephani Bor. u. Boread. S. 12 Anm. 1. Die Vase befindet sich jetzt im Berliner Museum: Vasens. no. 2472 (früher in Chiusi in der Sammlung Ciaj, dann bei Remigio Mazzetti; schliesslich bei G. Sambon in Neapel).

56) Auf einem Sarkophagrelief der Villa Doria Pamfili (abg. Braun Ant. Marm. I 8) und auf dem Miniaturbilde des vaticanischen Vergilcodex no. 3867 ist an Stelle der phantastischen — bei Barbaren häufigen (vgl. Trendelenburg Annali 1872 S. 122 s.), aber auch bei Griechen gebräuchlichen (vgl. die Trinkschale des Pamphaios: Panofka Berl. Akad. Abh. 1848 Taf. II) — Muscheltrompete prosaisch genug die römische Tuba getreten, durch welche die Windgötter blasen (Mai Virg. pict. ant. Tab. 17; auch Millin Gal. myth. 175 bis, 646). Vgl. auch Woermann Ant. Odysseelandsch. Taf. 1. — Der Mann mit der Muschel auf der Lampe bei Bartoli Luc. vet. III 12 ist aber gewiss kein Windgott, wie Brunn Bull. 1865 p. 89 erklärt: während seine Gefährten das Segel einreffen, meldet er, wie mich dünkt, mit der Muscheltrompete die glückliche Ankunft in den Hafen.

57) Vgl. z. B. Arch. Ztg. 1875 Taf. 4; Winckelmann Mon. ined. no. 43; Ghd Ant. Bildw. 61; u. a. m. Auch noch auf christlichen Sarkophagen ist dies beibehalten; vgl. Piper Mythol. d. christl. Kunst I, 2. S. 441 ff.

58) Vgl. Johannes Sikeliotes in Rhet. gr. VI p. 225 (ed. Walz): *φαίνεται δὲ ἡ ἀτοπία τοῦ ποιητοῦ* (des Aeschylos: vgl. frg. trag. gr. p. 70 no. 275 ed. Nauck) *μᾶλλον ἐν τῷ τῆς Ὠρειθυίας δράματι, ὅπου „ταῖς δυσὶ σιαγόσι φυσῶν“ ὁ Βορέας κυκᾷ τὴν θάλασσαν· κτλ.*

Sp. 72): Personifikation des Sonnenaufgangs — Helios, reitend, wendet sich mit erhobener Peitsche nach dem Windkopf[59]) um, der am Rand des Spiegels in der decorativen Einfassung gezeichnet ist und ihn anbläst; eine kleine Nike hält ein zweites Pferd am Zügel. Im freien Raum ein Triton (De Witte: Glaukos), ein Hund, eine Schlange und eine Eule. Vgl. dazu Gädechens Glaukos S. 136 Anm.

2. Pompejanisches Wandgemälde Helbig No. 308 (abg. Mus. Borb. XII 32; Zahn III 4): Triumphzug der Aphrodite über das Meer; oben in jeder Ecke ein junger Windkopf.
3. Karneol, im Jahre 1867 im Besitz des Herrn Cotugno zu Ruvo (Impr. gemm. dell' Inst. Cent. VII 69; vgl. Bull. 1868 p. 158, 23): Leander, begleitet von einem Eros, im Wasser und Hero auf dem Thurm; oben zwei Windköpfe.
4. Gestreifter Achat, im Jahre 1869 in der Sammlung des Herrn Const. Schmidt in London (in Siegelabdrücken mir vorliegend): Leander und Hero; sie schaut aus dem Fenster des Thurms heraus und streckt die Rechte dem Jüngling entgegen, der ihr die rechte Hand entgegenhält; seine Linke ist im Wasser. Vorn Küste. Oben über dem Giebeldach des Thurms ein jugendlicher Windkopf.
5. Terracottenlampe im Münchener Antiquarium, Christ und Lauth S. 65 No. 581 (beschr. Bull. dell' Inst. 1844 p. 41): Odysseus auf dem gescheiterten Flosse; am Rande Windköpfe. Wird in den Schriften des Instituts 1876 veröffentlicht werden.
6. Mosaikfussboden von Coazzo in der Campagna di Roma (beschr im Bull. 1854 p. XVII s.): Frucht- und Blumenvasen u. s. w.; in den vier Ecken je ein Windkopf („in fino al collo, con gote leggermente enfiate, e con un soffio che loro esce di bocca. ecc.“).
7. Mosaikfussboden aus Avenches (abg. Bursian Aventicum Helvet. Taf. 30): in der Mitte zwischen kaleidoskopischen Ornamentfeldern sind noch zwei bärtige und ein jugendlicher Windkopf erhalten; ein vierter unbärtiger ist verloren gegangen[60]).
8. Reliefdarstellung an der Nordseite des sog. Igelsteins bei Trier (abg. Wiltheim Lucilib. Taf. 53 No. 199; u. s. w.): Apotheose des Herkules, umgeben vom Thierkreis; darunter zwei unbärtige Windköpfe, darüber zwei bärtige (nach dem Gypsabguss des Zumpftschen Modells und den Abbildungen darnach bei Osterwald u. s. w. zu schliessen).
9. Bruchstück eines Marmorreliefs (abg. „ex Mscr. Peirescii“ von Montfaucon Ant. expl. I tab. 224, 1 und Suppl. I tab. post. 17; vgl. Suppl. I p. 43 s. und Suppl. III p. 220 s; wiederholt bei Martorelli de theca cal. II p. 326; der Windkopf allein bei Kopp Palaeogr. IV p. 218): Rest eines figurierten Zodiacus (mit den Büsten der Wochentage u. s. w.); in der erhaltenen Ecke ein Windkopf (ursprünglich vier, von denen

59) Panofka Annali 1845 p. 65, 5 legt ihm ohne Grund den speziell kyprischen Namen des Morgenwinds „Kinauros“ bei (Hesych. κιναύρου ψῦχος); Cavedoni Bull. 1843 p. 41 s. erkennt in dem Kopf sogar den Dämon Taraxippos!

60) Den Kopf zwischen den Winden, von dem nur noch ein Theil des Haupthaares erhalten, bezeichnet Bursian (a. a. O. S. 58 f.) als den des Poseidon oder des Okeanos oder eines ähnlichen Meerwesens; könnte es aber nicht auch ein Medusakopf gewesen sein?

je einer in jeder Ecke vorhanden gewesen ist). Vgl. dazu Wieseler[61]) Jahrb. des Ver. der Alt. im Rheinl. 41 S. 57 („Pan als Windgott“).

Ein zehntes Beispiel — und zwar das früheste dieser Darstellungsweise[62]), gewährt die veröffentlichte Vase aus Canosa, deren Windkopf sich von den übrigen durch das Grössenverhältniss seiner Formen unterscheidet; die Satyrohren[63]) zeigt auch der Windgott No. 9, dessen Flügel an den Schläfen bei No. 6 und bei No. 8[64]) sich wiederholen, während sie auf den übrigen Monumenten fehlen. Nur der Kopf allein ist in No. 3. 4. und 5. zu sehen; der Hals, wie auf der canosiner Vase, ist auch auf dem Spiegel No. 1 hinzugefügt (vgl. auch No. 6); in den andern Darstellungen findet sich noch büstenartig ein kleiner Theil der Schlüsselbeine (No. 7. 8. 9.), zuweilen sind sogar die ganzen Schultern (No. 2) angegeben.

Dass diese Darstellungsweise bis in die Diadochenzeit[65]) zurückreicht, beweist das Vasenbild. Wann sie entstanden, ist schwerlich genauer zu ermitteln; möglich ist aber immerhin, dass der Windkopf allein mit blasenden Backen gerade diejenige Darstellungsweise gewesen ist, die nach Aristoteles die Maler seiner Zeit dem wehenden Boreas gaben[66]), und würde dies Schema der Windgottheiten dann ungefähr in der Zeit des grossen Alexander gefunden und dargestellt sein. Doch kommen wir über die Möglichkeit der Vermuthung nicht hinaus.

4.

Endlich ist noch bei dem Lokal, welches der Vasenmaler als Ort der Gigantomachie gewählt hat, ein Augenblick zu verweilen.

In der Sage wurde der Schauplatz des Kampfes bekanntlich bald hier, bald dort angenommen[67]); nicht allein im schönen Campanien, sondern überall, wo Spuren gewaltiger Erderschütterungen das Staunen der Menschen erregte, gab es Phlegräische Gefilde, nach Polybios' Bemerkung (III 91) oft die fruchtbarsten Stätten — weil eben das vulkanische Erdreich für die

---

61) Ob Wieseler (a. a. O.) die Lampe im Museum zu Gotha (Bube Kunstkab. S. 11, 224) richtig erklärt, dünkt mich doch sehr zweifelhaft und fraglich.

62) Ist etwa dies die Darstellung der Winde auf dem geschnittenen Stein der früheren Sammlung Marlborough (Catal. von Story-Maskelyne p. 57 no. 321: Hero und Leander), um deren willen das Werk für eine Renaissance-Arbeit erklärt wird? Dann freilich mit Unrecht, wie die obige Liste beweist.

63) Ein vollständiges „Satyrgesicht“ zeigt der eine Windgott auf dem Diptychon bei Gori Thes. dipt. vet. II 19; Millin G. M. 178, 659.

64) Wenigstens bei dem jugendlichen Windgott rechts unten scheinen mir bei dem Abguss Flügel an den Schläfen sicher zu sein und Wiltheim bezeugt sie (freilich auch ein Horn [das ist wol eine Haarlocke] auf dem Kopf!) ausdrücklich bei Gori Thes. dipt. vet. I. p. 36, XVII (mit Abbildung). Vgl. auch die Zeichnung bei Hawich-Neurohr (Trier 1826).

65) Vgl. dagegen Piper Myth. der chr. Kunst I, 2. S. 437: „selten und der spätesten Zeit angehörig“.

66) Aristot. de animal. mot. 2. p. 698 Bekker: . . *ὁ Βορέας πνέων . . . εἰ τύχοι πνέων τὸν τρόπον τοῦτον ὅνπερ οἱ γραφεῖς ποιοῦσιν· ἐξ αὐτοῦ γὰρ τὸ πνεῦμα ἀφιέντα γράφουσιν.*

67) Vgl. dazu Wieseler a. a. O. S. 155 ff.

Unsicherheit des Bestandes grössere Fruchtbarkeit gewährte! So hatte z. B. auch Attika sein Gigantenschlachtfeld [68]), das im Demos Pallene — diesen Namen führte bei den Menschen die makedonische Phlegra [69]) — gelegen war. Da mir die Lage dieses Demos trotz den verdienstlichen Auseinandersetzungen von Ross [70]) noch nicht ganz genau bestimmt scheint, so sei eine Vermuthung erlaubt. Wir wissen, dass die Demen Gargettos und Pallene sicher nahe aneinander lagen, vielleicht aneinander grenzten [71]); ferner dass Gargettos am Wege von Sphettos in der Mesogaia nach Athen [72]), Pallene dagegen am Wege von Athen nach Marathon [73]) lag. Die Lage von Gargettos in der Nähe des Klostergutes „Garitos oder Karitos“ an der Südwestseite des Brilessos kann wol als gesichert angesehen werden; in der Nähe, an den südlichen Ausläufern des sog. Pentelikon, um die herum der Weg nach Marathon führt, muss also Pallene gelegen haben. Nun fand Ross „ein halbes Stündchen südlich von Gargettos (Garito), zwischen dem Klostergute Hieraka und dem Dörfchen Kharvâti“, eine auf die Verwaltung heiliger Gelder bezügliche Inschrift [74]), nach ihm einst „ohne Zweifel im Heiligthum der Athene Pallenis aufgestellt“, und bestimmte darnach die Lage von Pallene als zwischen Hieraka und Kharvâti. Aber jene Inschrift ist nur verschleppt und gehört sicher vielmehr auf die Akropolis — die Lage der attischen Pallene ist dadurch nicht gegeben, und müssen wir nach anderen Anhaltspunkten uns umsehen, wenn wir sie überhaupt genauer bestimmen wollen. Nach Lasaulx's gewiss richtiger Bemerkung [75]) sind die vielfachen Sagen von Giganten u. s. w. durch die Funde versteinerter urweltlicher Thierknochen entstanden, die für menschliche gehalten und dem untergegangenen Geschlecht der erdgebornen Giganten u. s. w. zugeschrieben wurden. Derartige Funde vorweltlicher gewaltiger Thierreste [76]) sind in grosser Fülle an den

68) Nach Chr. Petersen Arch. Ztg. 1856 S. 198 f. gab es im Demos Phaleron vielleicht ein zweites Gigantenfeld. Der Scholiast zu Arist. Lysistr. 913 sagt nämlich, die Klepsydra habe „*τὰς ῥύσεις ὑπὸ γῆν φέρουσα εἰς τὸν Φλεγρεώδη λειμῶνα*“; Hesychios dagegen s. v. *Κλέψυδρα* sagt dafür „*τᾶς ῥύσεις ἀνατελλούσας εἰς τὸν Φαληρέων δῆμον*“ und demnach verlegt Petersen die Phlegräische Wiese nach Phaleron. Aber sollte nicht „Phlegräische Wiese“ nur die dichterische Bezeichnung von Pallene sein (vgl. Anm. 69) und bei Hesychios ein früher Abschreiber statt des ihm unklaren *Φλεγρεώδης λειμών* den ihm bekannteren *Φαληρέων δῆμος* verlesen und geschrieben haben? Mir scheint auch bei Hesych. *εἰς τὸν Φλεγρεώδη λειμῶνά* geschrieben werden zu müssen.

69) Philostr. Sen. Heroik. p. 289 (ed. Kayser): *καὶ ἐν Παλλήνῃ, ἣν Φλέγραν οἱ ποιηταὶ ὀνομάζουσιν, πολλὰ μὲν σώματα ἡ γῆ τοιαῦτα ἔχει γιγάντων στρατοπεδευσάντων ἐκεῖ, πολλὰ δὲ ὄμβροι τε καὶ σεισμοὶ ἀνακαλύπτουσιν· κτλ.*

70) Ross Demen S. 53 f (unter Hagnus), dem Bursian Geogr. Griech. I S. 345 folgt.

71) Vgl. Eur. Herakleid. 1031 (Kirchh.) und Strab. p. 377.

72) Vgl. Philoch. bei Schol. Eur. Hippol. 35; Plut. Thes. 13.

73) Vgl. Herod. I 62.

74) Kirchhoff C. I. Att. no. 32 (= Böckh C. I. Gr. no. 76 und Staatsh. II S. 49 ff.; Franz El. ep. gr. no. 53; Rhang. Ant. héll. no. 118; Fröhner Inscr. gr. du Louvre no. 47).

75) Lasaulx Stud. des class. Alterth. S. 5 ff; vgl. auch Philostr. Sen. Heroik. p. 288 s. ed. Kayser.

76) Man fand dort (wie mir von befreundeter kundiger Seite des Genaueren mitgetheilt wird) im Miocän z. B. zweihörnige Rhinoceros, Elephanten (Mastodon), riesige Eber (Sus Erymanthius), Dinotherien, Riesenpferde (Hipparion) mit drei Zehen an den Füssen, Machairodus (d. h. eine Art Löwe mit langen Hauzähnen), u. s. w.

südlichen Ausläufern des Brilessos, bei dem Dörfchen Pikermi (die französische Karte schreibt: Pitsermi) gemacht worden: sollte demnach Pallene nicht in der Nähe von Pikermi gelegen haben?

Auf den Kunstwerken ist gewöhnlich das Lokal der Gigantomachie ganz allgemein ideal gedacht — nur vereinzelt haben die Künstler es genauer bezeichnet. So der Maler der öfter erwähnten Berliner Schale (No. 1002: abg. Ghd Trinksch. X. XI; Overb. Atl. IV 12 a. b.), wo die Seule hinter Zeus die „Ὀλύμπια δώματα" bezeichnet, die der Götterkönig eben zu verlassen sich anschickt. Auch auf der mehrfach angeführten Vase der Petersburger Sammlung (No. 523: abg. Bull. Arch. Nap. II 6; Müller-Wieseler II 66, 843; Overb. Atl. V 4) ist durch eine Zweitheilung des Bildes der Kampf am und vom Olymp herab, über dem sich das strahlende Firmament wölbt, zur Darstellung gebracht: die Gottheiten senden von oben herab Blitze und Pfeile; die Giganten aber, mit Steinen und Waffen kämpfend, finden sich auf der Erde; mitten unter sie ist kampflustig Herakles geeilt, der mächtige Helfer der Götter. Noch malerischer ist das Bild des ruveser Vasenfragments im Neapeler Museum (No. 2883: abg. Mon. ined. IX 6; Overb. Atl. V 8 a. b.) componiert: unterhalb des Himmelsgewölbes sind in wildester Aufregung die steinwerfenden Giganten und die anfeuernde Mutter Erde zu sehen; oberhalb des Firmaments waren dagegen zwischen Sonne und Mond die abwehrenden Götter dargestellt. Ebenso ist auf dem vatikanischen Sarkophag (abg. Piranesi Vasi Candel. etc. 19; Visconti Piocl. IV 10; Overb. Atl. V 9; u. a. m.) durch die Bewegung und Richtung der schlangenfüszigen Giganten nach oben klar angedeutet, dass der Kampf um den Olymp herum stattfindet, von dessen Höhe herab Zeus Blitze schleudert.

Allen diesen Darstellungen gegenüber ist auf dem veröffentlichten Vasenbilde der Schauplatz des Vernichtungskampfes auf das Meer verlegt und dadurch der Vorgang wunderbar gesteigert. Den fischleibigen Tritonen vergleichbar ringelt sich der schlangenfüszige Unhold auf der eiligen Flucht über die Meeresfläche hin und wähnt sich dort sicher: aber rastlos und siegesbewusst folgt mit dem von Hermes gelenkten Gespann Zeus und trotz der wuchtigen Felswaffe, trotz der Hilfe des sausenden Sturmwindes, trotz der wogenden Meeresfluth erliegt der Gigant dem Blitzstrahl des Kroniden.

Halle, Druck von E. Karras.



H. Schenck del.



Druck v. A. Kurth Leipzig.



ZWEITES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIE KNÖCHELSPIELERIN

IM PALAZZO COLONNA ZU ROM

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT ZWEI TAFELN UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE A/S.
MAX NIEMEYER.
1877.



Ἀμφ' ἀστραγάλοισι χολωθείς —

Unter den Antiken des Palazzo Colonna an der Piazza de' SS. Apostoli zu Rom zieht seit langer Zeit und mit Recht die kleine Marmorfigur unbekannten Fundorts, nach einer Photographie so viel ich weisz zum ersten Mal[1]) auf Tafel I abgebildet, durch die Feinheit der Arbeit die verhältnissmäszig gute Erhaltung und die Eigenartigkeit der Darstellung die Aufmerksamkeit der Archäologen und Kunstkenner[2]) auf sich. Um so merkwürdiger ist, dasz die Statue bis jetzt nicht völlig richtig erklärt wurde! Zwar dasz sie nicht, wie Fea (der sie 1783 in der Storia delle Arti del disegno di Winckelmann II p. 200 Note D zum ersten Mal erwähnt) glaubte und noch heute am Original zu lesen ist, eine Niobe oder eine Niobide sei, hatte schon Visconti (Opere varie IV p. 170, 3) gesehen und mit sicherem Blick in ihr vielmehr eine 'Knöchelspielerin (ἀστραγαλίζουσα)' erkannt; aber wenn er und viele Andere[3]), ihm folgend, die Figur einfach für

1) Welcker's Angabe in den Alt. Denkm. I S. 248 Anm. (wiederholt von Wolff Mem. del l'Inst. II p. 333, 4), dasz die Figur bei Ficoroni I tali ed altri strum. lusorj abgebildet sei, ist irrig; Ficoroni erwähnt sie gar nicht weder in diesem Buch noch in einem seiner andern Bücher!

2) Burckhardt freilich hatte sie übersehen (1. Auflage des Cicerone S. 495: 'von älteren bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, von der ich in den italienischen Sammlungen kein Exemplar kenne'); in den folgenden Auflagen (3. Aufl. S. 519 *g*) wird sie erwähnt, aber ohne jede weitere Bemerkung.

3) Levezow in der Amalthea I S. 194; Platner in der Beschr. Roms III 3 S. 166; Welcker in Müller's Hdb. der Arch. § 430, 1 S. 757 (von Panofka Berl. Akad. Abh. 1857 S. 177, 2 wiederholt) und Alte Denkm. I S. 248 Anm.; Starck Niobe S. 308; Wolff Mem. dell' Inst. II p. 333, 4.

eine Replik der in mehrfachen Copien auf uns gekommenen Knöchelspielerin halten, so ist dies bestimmt irrig — die Statue des Palastes Colonna ist ein knöchelspielendes Mädchen, steht aber bei aller äuszeren Aehnlichkeit mit der bekannten antiken Genrefigur (vgl. den obigen Holzschnitt) in der Auffaszung ihr gegenüber und bildet eine eigene vorläufig nur in diesem einen Exemplar vertretene Species der Knöchelspielerinnen, welche die antike Kunst mit Vorliebe dargestellt hat.

Die Veranlaszung des bisherigen Irrthums liegt in der unrichtigen Erkenntniss der Ergänzungen. Der ganze rechte Arm ist freilich ergänzt, wie auch überall angegeben wird, aber in der Richtung (nach der Lage des Chiton auf der Schulter zu urtheilen) treffend ergänzt; nur müszten vielleicht die Finger der Rechten den Kopf über dem Ohr berühren, wo jetzt die Oberfläche verschmiert ist. Dagegen ist der Kopf, der etwas Portraitartiges hat, nicht ergänzt, wie allgemein angenommen wird; derselbe ist vielmehr alt und zugehörig, war nur abgebrochen und ohne Lippen und Nase, die Beide gut erneut sind. Dadurch ist uns aber die von den anderen wolbekannten Knöchelpielerinnen abweichende Auffaszung des Künstlers ungetrübt erhalten geblieben! Die übrigen Ergänzungen — die ganze Basis mit den Blumen und Gräsern, der linke Unterarm, die beiden Fuszspitzen — sind richtig und für die Deutung der Statue unwesentlich.

Auf der Erde sitzt ein junges Mädchen (Tafel I) von ungefähr neun Jahren, in blühender Gesundheit und Frische; um das schlicht gewellte Haar, das hinten in einen Zopf zusammengebunden ist und in einzelnen Strähnen auf den Nacken herabfällt, liegt ein breites Band, welches hinten schmäler wird, geknotet ist und dann in zwei kleine Enden ausläuft. Bekleidet ist sie mit einem langen feinen Chiton, der auf den Schultern genestelt und auf der rechten unteren Seite[4]) bis zum Oberschenkel aufgeschlitzt ist; äuszerst sorgfältig und zierlich ist die Faltenlage über dem Gürtel angeordnet. Während sich das Mädchen mit der linken Hand auf den Boden aufstützt, hebt es den Kopf empor zu einer Gespielin, die vor ihr stehend hinzuzudenken ist, und hat schreiend den Mund geöffnet — die Gefährtin wird ihr wol alle Knöchel abgewonnen oder dieselben vielleicht unredlich fortgenommen haben. Genug, das Spiel ist gestört und daher der traurige Blick, der offene Mund, der unschöne aufgeregte Gesichtsausdruck des Mädchens sowie die Haltung des Kopfes und des rechten Arms, dessen Hand, wie ich schon andeutete, klagend den Kopf über dem rechten Ohr berührt haben mag.

Was die Arbeit der Statue betrifft, so ist das Nackte der Figur, besonders die linke Schulter, ein wenig trocken behandelt; dagegen sind die Falten des feinen anschmiegenden Linnenstoffes mit groszer, fast zu groszer Sorgfalt und Zierlichkeit wiedergegeben und ist in dem Durchscheinen des Nabels sowie der rechten Brustwarze ein tadelnswerthes Uebertreiben und allzu genaues Copieren des nassen Gewandmodells nicht zu verkennen. Allzu gekünstelt in der Anordnung dünkt mich auch die auf dem linken Oberschenkel liegende Faltenmasse des Chiton,

---

4) Ob auch auf der anderen Seite ein solcher Schlitz anzunehmen ist, ist nicht sichtbar, aber wahrscheinlich.

die sich aus der Lage des Körpers nicht naturgemäsz und einfach genug entwickelt[5]). Die Höhe der Statue beträgt 0,64 Meter; der Marmor scheint griechischer zu sein.

Die schöne Statue Colonna könnte sehr wohl ein Originalwerk sein; jedenfalls ist sie eine treffliche Copie, die entweder der besten römischen Zeit oder noch den letzten Jahrhunderten der griechischen Kunst angehört. Ihre Sonderstellung unter den vielen verwandten Darstellungen zeigt die folgende Zusammenstellung der erhaltenen Kunstwerke, die Scenen des Spielens mit Knöcheln vorstellen[6]).

2.

Der kleine werthlose[7]) Knöchel der zweihufigen Hausthiere[8]) — *ἀστράγαλος*[9]) oder ionisch *ἀστραγάλη*[10]); in der Poesie auch *ἄστρις* oder *ἄστριχος* (Poll. IX 99; Schol. Plat. Lysis p. 206; Bekker Anecd. graec. p. 454); talus — war eines der gewöhnlichsten und beliebtesten Spielzeuge der altgriechischen Jugend (*μειρακίων τε καὶ παρθένων παίγνιον* Paus. VI 24,7; vgl. Dio Chrys. VIII 16 p. 154 Emp; u. a.), welches sich als solches noch heutiges Tags hier und da unter der Landjugend Griechenlands erhalten hat (Ulrichs Reis. und Forsch. I S. 137 ff). Daher galt er als Symbol kindlichen Leichtsinns[11]) und der sorglosen glücklichen Jugendlichkeit überhaupt, und wurde in diesem Sinne zu Elis von einer der drei Chariten gehalten (Paus. VI 24, 7) und auf den Münzen der Aphroditestadt Paphos angebracht[12]). Ursprünglich und bei einfachen Verhältnissen gebrauchte man den Astragalos 'in natura' (vgl. [Luc.] Amor. 16; Athen. p. 194 A), dann schnitzte ihn ein 'artifex artis tessellariae lusoriae'[13]) aus Knochen oder Elfenbein nach oder bildete

---

5) An einen Mantel, auf dem das Mädchen säsze und von dem ein Stückchen über dem linken Oberschenkel läge, ist nicht zu denken.

6) Vgl. zum Folgenden — auszer den älteren Behandlungen von Senflebius in Gronov Thes. graec. ant. VII p. 1142 ss; Calcagninus ebd. p. 1217 ss. und Ficoroni I tali ed altri strumenti lusorj Roma 1734 — Becker Gallus III³ S. 326 ff. und Charikles II² S. 305 f; Marquardt Hdb. der röm. Alterth. V 2 S. 428 ff; Pauly Reallex. I 1 S. 692 ff; Becq de Fouquières Jeux de Anc.² p. 325 ss; u. a. m.

7) Daher wurde die kleine unbedeutende Insel Siphnos sprichwörtlich '*Σίφνιος ἀστράγαλος*' genannt: Strab. p. 484; Eustath. zu Dion. Per. 525.

8) Vgl. dazu Aristot. de anim. hist. II 1 p. 499 B. und de anim. part. IV 10 p. 690 A. Bekker; Plin. Nat. hist. XI 254 s. Sillig; Pollux I 213.

9) Auch Männername: CIGr. 6659; Dumont Inscr. céram. p. 299, 177 und p. 301, 194; CILat. V 1450; u. a.

10) Schol. Il. 18, 551 und 23, 88; Bekker Anecd. p. 454, 24; vgl. Anacr. fr. 47 Bergk; Anth. Palat. VI 309.

11) Justin. 38, 9, 9 (der zweimal geflüchtete und zweimal eingeholte Demetrius II Nicator) remittitur talisque aureis in exprobrationem puerilis levitatis donatur.

12) Vgl. dazu Cavedoni Bull. dell' Inst. 1844 p. 124. [Auch auf Münzen von Selge kommt der Astragalos vor: Imhoof-Blumer Ztschr. für Num. V S. 133 ff. Taf. VI].

13) Cf. Wilmanns Ex. inscr. lat. 2590 (= Orelli 4289; u. a.), wo geschrieben steht: artifex artis tessalarie lusorie.

ihn aus Metall jeder Art, aus edlem oder unedlem Gestein oder aus irgend einer anderen Masse[14]); zuweilen, doch selten sind Knöchel auch figürlich verziert[15]) oder mit Inschriften versehen[16]). Sie waren ein gewöhnliches Geschenk an die Kinder (Arist. Wesp. 293 ss; Anth. Palat. VI 309; XII 44), die man damit sicher gewann[17]), und zwar schenkte man sie in Menge. So werden achtzig auf einmal als Schulprämie für Schönschreiben verabfolgt (Anth. Palat. VI 308) und in einem Kindergrabe fanden sich zehn Astragalen aus gebranntem Thon (Bull. dell' Inst. 1866 p. 232; vgl. ebd. 1829 p. 204). Ueberall und sobald die Jugend Zeit hatte, spielte sie mit Astragalen — sowohl in den Winkeln der Palästra während der Pausen des Unterrichts (Plat. Lysis p. 206) als auf den engen belebten Strassen, wie uns von Alkibiades berichtet wird (Plut. Alkib. 2; vgl. [Plat.] Alk. pr. p. 110); nicht selten erhitzten sich dabei die jugendlichen Gemüther bis zu blutigen Schlägen (vgl. Philostr. Heroik. II 13 p. 297 Kayser) — der kleine Patroklos tödtet sogar den Gespielen (Hom. Il. 23, 88; vgl. Aeschin. I § 149)[18]):

Ohne Bedacht, nicht wollend, erzürnt beim Spiele der Knöchel.

Wie allgemein das Spielen mit Astragalen bei den Kindern war, spiegelt sich überhaupt in seiner Uebertragung in die Mythen deutlich wieder. Als der geraubte Ganymedes auf dem Olymp Langeweile befürchtet, verspricht ihm Zeus viele Knöchel und dass Eros mit ihm spielen werde (Luc. Dial. deor. IV 3). Und so geschieht es: Apollonios Rhodios (Argon. III 119 ss; cf. Schol. 125) erzählt[19]), dasz Aphrodite die Beiden spielend findet, wobei Eros alle Astragalen gewinnt. Ist aber Eros verhindert, so knöchelt sogar der Vater der Götter und der Menschen selbst mit dem jungen Ganymedes, um ihm die Zeit zu vertreiben (Luc. Dial. deor. V 2)! Auch der kleine Achill findet in der Höhle des Cheiron auszer einem Kinderwägelchen Astragalen zum Spielen (Phil. Heroik. XIX 2 p. 319 Kayser) — man vermochte eben die Kinderwelt ohne Knöchel sich gar nicht vorzustellen.

---

14) Aus Knochen: Fiorelli Scavi di Pompei 1861/72 p. 169; u. a. m. — Elfenbein: Prop. II (III) 24, 13; Mart. XIV 14; Caylus Rec. III 84, 4 p. 311 (gef. 1758 im Bereich des Pal. Colonna); Fiorelli Mon. cumani II 4; Berl. Mus. Antiquarium no. 2431 f.; 2578; u. a. m. — Gold: Iustin. 35, 9, 9. — Bronze: Ficoroni Tab. I 1 p. 86 ss; Montfaucon Ant. expl. III 186, 1; 2 (= ed. Schatz 104, 1; 2); Caylus I 93, 4; Bull. dell' Inst. 1846 p. 95. — Edelstein: Ficoroni Tab. I 2 und 3 p. 88; Caylus III p. 311; Winckelmann Werke II S. 215; u. a. — Perlmutter: Bull. dell' Inst. 1846 p. 95. — Thon: Bull. dell' Inst. 1866 p. 232. — Blei: Friederichs Berl. Ant. Bildw. II no. 1793.

15) Thierpfoten: Bull. dell' Inst. 1843 p. 99 und 1848 p. 49; Zwerg: ebd. 1846 p. 95 und 1848 p. 49.

16) Ficoroni hat zwei Astragalen abgebildet je mit den Buchstaben CFI (Tab. I 1 und 2 p. 86 ss); zwei andere aus der Krim bei Stephani, auf deren einem steht ein My, auf dem anderen *Ερως Αιας Κρε* (CR. 1868 S. 129); Maffei las auf einem 'talus eburneus' die Inschrift: Petronilla lude felix salvo Cyriaco cum tuis omnibus (Mus. Veron. p. 256, 9 = Orelli 4317).

17) Vgl. Plut. Lysand. 8: (*Λύσανδρος*) *ἐκέλευε τοὺς μὲν παῖδας ἀστραγάλοις, τοὺς δὲ ἄνδρας ὅρκοις ἐξαπατᾶν*; nach demselben Schriftsteller de Alex. fortit. I 9 ist der ältere Dionysios der Urheber dieses Mittels; Pollux VI 137 erwähnt es ohne Angabe irgend eines Namens.

18) Von Alexander Aetolus als Stoff eines Dramas und zwar wie es scheint einer Tragödie verwandt, deren Titel *Ἀστραγαλισταί* war; vgl. Meineke Anal. Alex. p. 217 ss. (gegen Osann Beitr. zur Litt. I S. 298 ff).

19) Daher ist das vermeintliche Bild mit derselben Darstellung entlehnt, das der jüngere Philostratos (Im. 8) beschreibt; vgl. Friederichs Jahrb. für class. Phil. Suppl. V S. 141 ff.

Bei solcher Beliebtheit hat es dann Nichts Auffälliges, wenn man Ohrringe [20]) und Siegelsteine [21]) in Astragalenform trug, oder kleine Knöchel aus Glasfluss oder Gestein unter prophylaktischen Gegenständen jeder Art auf Halsbänder reihte [22]), sie selbst also, wie Ficoroni (I tali p. 87) und Stephani (CR. 1869 S. 130) mir richtig zu folgern scheinen, für unheilabwendende Amulete hielt [23]); ferner sind kleine Gefässe in Gestalt eines Astragalos erhalten [24]). Endlich dienten Astragalen auch zu mantischen Zwecken sowol officiell in Tempeln (Schol. Pind. Pyth. IV 337) — speciell erwähnt wird ein Heraklesheiligthum bei Bura (Paus. VII 25, 10) [25]) und das Orakel des Geryones in der Nähe von Padua (Suet. Tib. 14; vgl. CIL. I p. 267 ss); hinzu kommt drittens ein Astragalenorakel in einem Tempel der pamphylischen Attalia (vgl. dazu Kaibel im Hermes X S. 193 ff) — als im Privatgebrauch; aber während jene Orakelstätten in hohem Ansehen standen, gelten die 'Knöchelwahrsager (*ἀστραγαλομάντεις*)' kurzweg für Lügenpropheten (Artemid. II 69).

Gespielt wurde mit den Astragalen auf sehr verschiedene Weise; man musz dabei zwei Classen von Spielen scharf auseinanderhalten. Die eine umfaszt die Spiele, bei denen die Jugend zwar gern Knöchel benutzte, die aber eben so gut zB. mit Bohnen, Mandeln, Eicheln, Nüszen und ähnlichen Früchten [26]) oder auch mit Steinchen [27]) gespielt werden konnten und recht eigentlich Kinderspiele sind. Dahin gehören die folgenden vier Spiele:

---

20) Aus Holz geschnitzt (wol vergoldet?) Anacr. fr. 21 Bergk (= Athen. p. 533 F).

21) Vgl. zB. Annali dell' Inst. 1874 Tav. S p. 204 (= Bull. 1874 p. 87).

22) Vgl. die Halsbänder aus der Krim: CR. 1869 Taf. I 15 und aus Pompeji: Fiorelli Giorn. degli Scavi 1861 V 1 p. 17 s. — Einzelne Astragalen, die *durchlöchert* sind und also gleichfalls zum Tragen bestimmt waren, finden sich nicht selten: Ficoroni I tali Tab. I 5 p. 87 (das goldene Kettchen, an dem es getragen ward, hatte sich mit erhalten); Stephani CR. 1869 S. 130 (aus der Krim); Gargiulo Recueil III 10 (aus Pompeji); ein ganz kleiner Astragal aus Glas im Arch. Museum zu Halle (aus Ross' Nachlass); u. a. — Ein Astragal *mit Oehse* zum Aufhängen erwähnt Ficoroni l. c. p. 87.

23) Cf. Plin. Nat. Hist. 28, 199: ventris quidem dolore temptari negant talum leporis habentis.

24) Stackelberg Gr. der Hell. 23 (vgl. Heydemann Gr. Vasenb. S. 7, 5: die Deutung der Scene auf Odysseus ist doch wol kaum richtig!); Neap. Vasens. 3008; SA. 94; Berl. Vasens. no. 1964; u. a.

25) Die Mscr. geben die Stelle: *μαντείας δὲ ὑπὸ πίνακί τε καὶ ἀστραγάλοις ἔστι λαβεῖν κτλ.*; Facius (und mit ihm Clavier) schreibt: *μαντείας δὲ ἐπὶ πίνακί τε καὶ ἀστραγάλοις ἔστι λαβεῖν. κτλ.*; Walz und Schubart laszen mit den besten Handschriften *λαβεῖν* fort und schreiben: *μαντεία δὲ ὑπὸ πίνακί τε καὶ ἀστραγάλοις ἔστιν. κτλ.*; G. Wolff (de nov. orac. net. p. 42): *μαντείας δὲ ὑπὸ πίνακος ἐκεῖ ἀστραγάλοις ἔστι λαβεῖν. κτλ.*; vielleicht trifft die folgende Lesung das Ursprüngliche: *μαντεία δὲ ἐπὶ πίνακι ἐκεῖ ἀστραγάλοις ἔστιν. κτλ.*

26) Pollux IX 101 und 103; Eustath. Il. 23, 88; Schol. Plat. Lysis p. 206. — In alten guten Zeiten knöchelte man, wie die Komiker fabelten, sogar mit Broden (Cratin. fr. 161 = Athen. p. 267 E) oder Leckerbissen aller Art (Telekleid. fr. 1 = Ath. p. 268 B).

27) Pollux IX 126 (*λιθίδια ψῆφοι*). — Man hatte auch Spielsteinchen mit runder augenähnlicher Verzierung darauf (Suet. Aug. 83: talis aut *ocellatis* nucibusque ludebat) oder mit Inschriften zB. *ΣΩΦΡΟΝΙ* d. i. *σωφρόνει* (CIGr. 8605: nicht auf einem Astragalos, wie es dort heiszt, sondern auf einem elfenbeinernen fast kugelförmigen Stein, laut Panofka Hyperb. röm. Stud. I S. 325).

1) Das oft erwähnte[28]) Rathespiel 'Grad oder Ungrad' (ἀρτιασμός; ἀρτιάζειν oder genauer ἀρτιάζειν ἀστραγάλοις κτλ.; ἄρτια ἢ περιττά; ζύγα ἢ ἄζυγα; u. a. m; lat. par impar). Man nahm auf's Gerathewohl eine Anzahl von Astragalen oder dergleichen in die Hand — in der classischen Stelle des Platonischen Lysis (p. 206) nehmen die Knaben sie aus kleinen Binsenkörbchen oder Binsenbeuteln (φορμίσκοι) heraus[29]) — und liesz rathen, ob ihre Anzahl 'grad oder ungrad' war[30]). Dasz dies Spiel auch Erwachsene spielten und zwar mit Geldstücken, erfahren wir aus Aristophanes' Scherz im Plutos (v. 816) und einem Brief des Augustus an seine Tochter Julia (Suet. Aug. 71).

2) Das 'Kreisspiel' (ὤμιλλα; εἰς ὤμιλλαν παίζειν)[31]), bei dem es galt Astragalen (ἤ τι ἄλλο) innerhalb eines gezogenen Kreises hinzuwerfen und[32]) womöglich die Astragalen der Mitspielenden, die etwa innerhalb des Kreises lagen, durch den Wurf auszerhalb desselben zu bringen, ohne dasz dabei der eigene Astragalos auszerhalb zu liegen kam.

3) Das 'Grübchenspiel' (τρόπα)[33]). Hier suchte der Spieler den Astragalos u. s. w. aus einem bestimmten Abstand in eine Vertiefung (βόθρος βόθυνος; daher εἰς βόθρον oder εἰς βόθυνον ἱέναι βάλλειν ῥίπτειν) zu werfen; wer hineintraf, gewann. Traf keiner, so versuchte, wie beim Murmelspiel unserer Jugend, derjenige dessen Astragal dem Grübchen am nächsten lag, durch Vorwärtsstoszen mit der Hand ihn in die Vertiefung hineinzurücken oder ihr doch näher zu bringen: gelingt das Erstere, so sucht er nun einen der Astragalen seiner Mitspieler

28) Vgl. zB. Xenoph. Hipp. V 10; Aristot. Rhetor. III 5 p. 1407 B; Hor. Sat. II 3, 248; (Ovid.) Nux 79; u. a. m.

29) Vgl. solche φορμίσκοι — auszer auf dem Vasenbilde unten S. 28 — bei Ghd. Aus. Vas. 278, 1; 2; 282, 2; 283, 5; 8; 10; 288, 1; 5; u. s. w.

30) Vgl. Pollux IX 101 (wo zu lesen ist: ἐκ φορμίσκων καθαιρουμένους κτλ. [Bekker: κατερωμένους; Cod. Paris. no. 2670: καταιρομένους; Grasberger l. c.: καθαιρομένους] nach Plato's προαιρουμένους); Schol. Plat. Lysis p. 206; Schol. Arist. Plut. 816 und 1057. — Die neueste Untersuchung bei Grasberger Erzieh. und Unterr. I S. 143 f.

31) Vgl. Pollux IX 102; Schol. Plat. Lysis p. 206; Hesych. und Suidas s. v. und neuestens Grasberger Erz. und Unterr. I S. 65 ff.

32) Dies Folgende scheint mir, wie auch Pape im Lexikon s. v., trotz Grasberger (a. a. O.) durch das in den Beschreibungen besonders betonte 'im Kreise liegen bleiben' gefordert zu sein und weil Pollux sonst gar keinen Grund hätte, dabei an das Wachtelschlagen (ὀρτυγοκοπία: Poll. IX 107 ss.) zu erinnern, bei dem eben die Pointe war das Thier aus dem Kreise herauszubringen, und die Verse des Eupolis anzuführen. — Bestimmt dünkt mich aber derselbe Gelehrte zu irren, wenn er das Omillaspiel in dem Distichon der Nux (77 s.): 'per tabulae clivum labi jubet alter, et optat tangat ut e multis quamlibet una suam' wiedererkennt, welches Spiel uns auf zwei Reliefs bildlich erhalten ist (*a.* Guattani Mon. ined. 1786 Maggio Tav. 3 = Becq de Fouquières p. 124; *b.* Annali dell' Inst. 1857 Tav. BC); Pollux u. d. A. sagen ja nichts von dem 'per tabulae clivum labi' und würden das doch bestimmt thun, falls beim Omillaspiel eine solche schiefe Rollfläche Verwendung gefunden hätte!

33) Pollux IX 103; Schol. Plat. Lysis p. 206; Phot. Lex. p. 606, 8 (vgl. dazu Grasberger Erzieh. und Unterr. I S. 158); Hesych. s. v.; vgl. auch Bekker Anecd. gr. p. 85, 1. — Die neueste Besprechung bei Grasberger I S. 68 f.

hineinzurücken und gewinnt ihn, falls er in die Grube fällt. Gelingt's nicht, so versucht der nächste Spieler sein Glück erst mit seinem eigenen Astragalos und so weiter; oder er ist bestrebt wenigstens den günstig (d. h. näher) liegenden Astragal seines Mitspielers durch Anstossen von der Grube zu entfernen und dadurch das Gewinnen zu erschweren[34]).

4) Endlich gehört hierher das nach Pollux besonders beim weiblichen Geschlecht beliebte 'Fünfsteinspiel' (*πεντέλιθα πεντελιθίζειν*)[35]), das noch heute auch bei unseren Kindern ähnlich gespielt wird: man warf fünf Astragalen (oder Steine) in die Höhe und suchte sie auf der äuszeren Fläche der schnell umgedrehten Hand aufzufangen, während man zu gleicher Zeit diejenigen, welche auf die Erde fielen, mit den Fingern derselben Hand aufzugreifen suchte.

Diesen jugendlichen Spielen gegenüber steht das 'Würfelspiel mit Astragalen' (*ἀστραγαλίζειν; ἀστραγάλοις παίζειν;* vereinzelt *ἀστρίζειν — ἀστραγάλισις ἀστραγαλισμός*)[36]), nach Herodot (I 94; vgl. dagegen Athen. p. 19 A) eine Erfindung der Lyder, welches nur mit Knöcheln gespielt werden konnte und zwar regelrecht mit vieren gespielt wurde. Daher finden wir so häufig vier Knöchel zusammen dargestellt[37]): so auf der Spielmarke mit der Inschrift 'Qui ludit arram det quod satis sit', die seit langer Zeit bekannt ist[38]) und von der kürzlich wieder ein Exemplar bei Autun gefunden wurde[39]), oder auf einem geschnittenen Stein[40]), wo ein Todtenkopf dargestellt ist, umgeben von einem gelösten Kranz Krug Brod und vier Astragalen d. h. 'Spiel isz und trink, ehe der Tod es hindert'. Ich bemerke zu diesen beiden Darstellungen, dasz (nach den Abbildungen zu urtheilen) jeder Knöchel verschieden liegt, also der beste Wurf, der 'Venuswurf', dargestellt ist. Auf einem anderen Stein liest man zwischen vier Astragalen die Inschrift 'Eros' und ebenso auf einem dritten die Inschrift 'Memento no(stri)' um ein Füllhorn zwischen vier Knöcheln — jener feiert das Leben voll 'Liebe und Spiel', dieser bittet um Gedächtniss bei 'Spiel und Ueberfluss'[41]). Endlich führe ich noch an, dasz auf einem lampenartigen schwarzgefirnissten Gefäss

34) Dies scheint mir doch aus Hesych's Beschreibung: *εἶδος παιδιᾶς καθ' ἣν στρέφουσι τοὺς ἀστραγάλους εἰς τὸ ἕτερον μέρος* gefolgert werden zu müszen. Anders Grasberger a. a. O.

35) Pollux IX 126 (wo in den Mscr. irrthümlicherweise *πεντάλιθα* und *πενταλιθίζειν* steht: cf. Phot. Lex. p. 411, 3 *πεντελιθίζειν· διὰ τοῦ ε λέγουσιν*); Grasberger, Erzieh. und Unterr. I S. 71 f; Becq de Fouquières p. 51 ss.

36) Vgl. die Beschreibung des Spiels (von Suetonius? cf. Reifferscheid Reliq. p. 322 ss. und p. 462 s.), welche uns bei Pollux IX 99 ss; Schol. Plat. Lysis p. 206 und Eustath. Il. 23, 88 (p. 1289 s. ed. Rom.) sowie Od. I 107 (p. 1396 s. ed. Rom.) mehr oder weniger vollständig erhalten ist. Die neueren Besprechungen vgl. oben Anmerkung 6.

37) Die beiden von Becq de Fouquières p. 354 s. als bei Ficoroni I tali etc. abgebildet erwähnten Steine mit 'Widderkopf und vier Knöcheln' und mit 'Meerwidder und vier Knöcheln' vermag ich in den mir bekannten Exemplaren des Ficoronischen Buches *nicht* nachzuweisen.

38) Abg. zB. Ficoroni Tab. II p. 148 ss; Cohen Méd. Imp. VI 20, 5; Becq de Fouquières p. 355; u. a. Vgl. Eckhel Doctr. Numm. VIII p. 316.

39) Revue arch. NS. XXI (1870) p. 261 s. (auf ihr steht dieselbe Inschrift, nur in Ligatur LVDT).

40) Abg. zB. Becq de Fouquières p. 355; vgl. Treu de ossium larvarumque imag. p. 23, 62 (der aber irrig statt des Brodes [cf. Jahn Handw. und Handelsverk. auf Wandgem. III 2; u. a.] eine Patera annimmt).

41) Diese beiden Steine sind mir nur aus der Beschreibung von Stephani CR. 1868 S. 123, 1 bekannt.

im British Museum [42]) oben vier Astragalen abgebildet sind. Auf den vier länglichen Seiten jedes Knöchels waren häufig — dies müszen wir doch auch annehmen, obgleich bis jetzt so viel ich weisz keine Würfelknöchel mit Zahlangaben erhalten sind — die Zahlenwerthe von 1 und 6, 3 und 4 angegeben, in Strichen Punkten oder Zahlen (2 und 5 fehlten, weil die Astragalen nur vier geeignete Seiten boten); ebenso häufig aber mochten diese Werthangaben fehlen, weil jene vier verschiedenen Seiten des Knöchels verhältnissmäszig leicht auch ohne Zahlangaben zu unterscheiden waren (vgl. die Monumente der Anm. 38; 39 und 40) [43]). Man warf die Knöchel entweder aus freier Hand oder schüttelte sie aus einem Würfelbecher (*φιμός* turricula u. a.) [44]) heraus, um jeden Betrug zu vermeiden, denn mit Blei gefüllte, falsche Knöchel waren wolbekannt (Aristot. Probl. XVI 3 p. 912 A. und 12 p. 915 B. Bekker). Es gab in Folge verschiedener Combinationen fünfunddreiszig Würfe, jeder mit einem eigenen Namen [45]); ich begnüge mich hier anzuführen, dasz der schlechteste Wurf '*χῖος κῖος κύων* canis canicula' hiesz [46]) und eintrat, wenn jeder Knöchel den Einer auswies; der beste Wurf dagegen, welcher jeden der vier Astragalen verschieden zeigen muszte (also 1. 3. 4. 6), war 'Aphrodite oder Venus Venerius' geheiszen [47]). Vergleiche dazu Properz V (IV) 8, 45:

> Me quoque per talos 'Venerem' querente secundos
> semper damnosi subsiluere 'canes'.

Es gab zwei Spielarten — entweder gewann wer überhaupt die höchste Zahl warf (was man *πλειστοβολίνδα παίζειν* nannte: Pollux IX 117; cf. Athen. p. 444 F) oder nur derjenige gewann, der den Venuswurf that (Suet. Aug. 71). Dasz dieses Astragalenspiel sich nicht auf die Jugend beschränkte, ist einleuchtend; jedes Lebensalter liebte es (vgl. zB. Cic. de sen. XVI § 58; Suet. Aug. 83; u. a. m.). Gern knöchelte man vor Allem beim Nachtisch (Plaut. Asin. V 2, 54 [904]; Curc. II 3, 75 [354]; Most. I 3, 151; u. a.), dessen Vorsitz, die regna vini (Hor. Carm. I 4, 18), durch Astragalen erwürfelt wurden — 'quem Venus arbitrum dicet bibendi?' singt Horaz (Carm.

---

42) No. 2018 (Herbst 1873); zur Form (= Neap. Vasens. Taf. III 182) vgl. Friederichs Berliner Ant. Bildwerke II no. 745.

43) Vgl. darüber einerseits Becker Gallus III³ S. 328 f; K. Fr. Hermann Privatalterth.² § 55, 18; Pauly Reallex. I 1 S. 692; andererseits Marquardt Röm. Alterth. V 2 S. 429 ff.; Friederichs Berl. Ant. Bildw. I S. 410.

44) Aeschin. I § 59 (cf. dazu Harpocr. und Suidas s. v. *διασείστους*); Diphil. fr. 74 (= Harpocr. s. v. *φιμοί*); Hor. Sat. II 7, 17; Mart. XIV 16; u. a. m.

45) Vgl. vor allen Schol. Plat. Lysis p. 206: *εἰσὶ δὲ αἱ σύμπασαι τῶν ἀστραγάλων πτώσεις ὁμοῦ τεσσάρων παραλαμβανομένων πέντε καὶ τριάκοντα. τούτων δὲ αἱ μὲν θεῶν εἰσιν ἐπώνυμοι, αἱ δὲ ἡρώων, αἱ δὲ βασιλέων, αἱ δὲ ἐνδόξων ἀνδρῶν, αἱ δὲ ἑταιρίδων. αἱ δὲ ἀπό τινων συμβεβηκότων ἤτοι τιμῆς ἕνεκα ἢ χλεύης προσηγόρευνται. κτλ.* Wir kennen auszer den im Text erwähnten vier Würfen (Chios Aphrodite Alexandros Ephebos) die folgenden sieben Namen von 'Astragalenwürfen': Berenike Dareios Dikentron Euripides (vgl. dazu Voemel Philol. XIII S. 302 ff) Graus Koos und Stesichoros; vgl. Pauly Reallex. I 1 S. 693 und Marquardt Röm. Alterth. V 2 S. 430 ff.

46) Auch wol volturius (Plaut. Curc. II 3, 78 [357]? Vgl. Pollux VII 204 und IX 100 (hier ist zu schreiben: *καὶ τὸ μὲν μονάδα δηλοῦν καλεῖται κύων, τὸ δὲ ἀντικείμενον τριάς κτλ.*); Eustath. Od. I 107 p. 1397 ed. Rom; Ovid. Art. amat. II 206 und Trist. II 474; Pers. Sat. III 49; u. a. m.

II 7, 25); auch der Festkönig bei den Saturnalien (während deren in Trözen Bürger und Sklaven miteinander am Knöchelspiel sich ergetzten: Athen. p. 639 C; für Rom vgl. Mart. IV 14, 9; u. a. m.) wurde oft durch Astragalen bestimmt (Luc. Saturn. 4). Der Gewinn war mannigfacher Art, je nach den Verhältnissen und der Laune der Spielenden: bald Geld (Suet. Aug. 71; u. a.) bald ein Kleidungsstück (Plaut. Curc. II 3, 76 [355]; Plut. Reg. Apophthegm. p. 177 F) oder ein Ring (Plaut. l. c.) und dergleichen; im lasterhaften Rhodos knöchelte man sogar um freie Bürgerinnen (Athen. p. 444 F).

Wie allgemein verbreitet und bekannt das Astragalenspiel war, beweist am deutlichsten, dasz zuweilen auf Grabsteinen durch Astragalen 'rebusartig' Namen u. s. w. des Verstorbenen angegeben waren, so auf dem Grabstein des Epheben Alexandros aus Chios durch neun Knöchel (Anthol. Pal. VII 427), indem vier den '*βόλος Ἀλέξανδρος*', vier den '*βόλος Ἔφηβος*' und einer den Einer '*χῖος*' zeigten[48].

3.

Die bildenden Künstler liessen sich natürlich die vielfachen Motive, die das Spielen der griechischen Jugend mit Astragalen auf Straszen und Plätzen, im Hause und Hofe ihren aufmerksamen Blicken darbot —

'kindischen Händchen entschnickt sich so fein
Knöchlein und Bohnen und Edelgestein' —

nicht entgehen und verwendeten sie verhältnissmäszig früh zu genrehaften Darstellungen. So hören wir, dasz Polygnotos in dem bekannten Unterweltsbilde der Knidischen Lesche zu Delphi die Töchter des Pandareos, Kameiro und Klytie, dargestellt hatte, wie sie blumenbekränzt 'mit Knöchelchen spielen'[49]. Pausanias sagt einfach 'mit Knöcheln spielen *ἀστραγάλοις παίζειν*'; damit kann aber nur entweder das eigentliche 'Knöchelspiel' oder aber das 'Fünfsteinspiel' gemeint sein, denn an die übrigen oben beschriebenen Astragalenspiele zu denken verbietet der Ausdruck des Periegeten, welcher sonst gewiss genauer *ἀρτιάζειν ἀστραγάλοις* oder *ἐς ὤμιλλαν παίζειν* oder *εἰς βόθυνον ἱέναι* geschrieben haben würde. Seit der unter Welcker's Einflusz (vgl. kl. Schr. V S. 68 f.) entstandenen Zeichnung der Gebrüder Riepenhausen

47) Vgl. [Luc.] Amor. 16; Plaut. Asin. V 2, 55 [905]; Cic. de div. I 13, 23 und II 21, 48; Mart. XIV 14; er hiesz auch wol 'basilicus' (Plaut. Curc. II 3, 80 [359]). — Menander scheint ihn einmal *Πόρνης βολή* zu nennen: fr. 195 (vgl. Schneidewin Conject. crit. p. 75 s. und Athen. p. 572 E).

48) Vgl. auch Anth. Pal. VII 422 (wo auf dem Grabstein eines Peisistratos ein Astragalos mit der *μονάς*, dem schlechten Hundswurf, abgebildet ist). — Auf einem christlichen Grabstein des Coemeterium Callisti waren drei Würfel, jeder mit sechs Augen, dargestellt (also der glückliche Venuswurf *τρὶς ἕξ* [Aesch. Agam. 33; Schol. Hor. Carm. II 7, 25; u. a.], etwa als Zeichen einer glücklichen That und eines glücklichen Lebens): Fabretti Inscr. p. 574.

49) Paus. X 30, 2: *Πολύγνωτος δὲ τὰς κόρας τε (τὰς Πανδάρεω θυγατέρας) ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλοις· ὄνομα δὲ αὐταῖς Καμειρώ τε καὶ Κλυτίη. κτλ.*

(Peint. de Polygnote à Delphes [1826] I 10, 15)[50]) nimmt man allgemein[51]) an, dasz die Töchter des Pandareos das 'Fünfsteinspiel spielend (*πεντελιθίζουσαι*)' dargestellt gewesen seien, und wie ich glaube mit Recht; obgleich wir zu einer völligen Sicherheit mit den jetzt vorliegenden Mitteln nicht gelangen können und gelangen werden, denn wenn wir des Pausanias' Ausdruck *ἀστραγάλοις παίζουσαι* genau nehmen, kann Polygnot die beiden Jungfrauen eben so gut 'mit Knöcheln würfelnd' gemalt haben[52]). Aber die folgende Erwägung spricht mehr für die Vermuthung, dasz in der Gruppe der Pandareostöchter das 'Fünfsteinspiel' dargestellt war. Auf demselben Wandgemälde waren bekanntlich, nur durch wenige Figuren von Kameiro und Klytie getrennt, Palamedes und Thersites mit Würfeln spielend gemalt[53]) — würfeln auch nun die Töchter des Pandareos mit den Knöcheln, so wiederholt sich ein und dasselbe Motiv allzu schnell, während es mehr im Geist Polygnotischer Composition und Gedankenfülle ist, wenn diese 'Fünfsteinspiel' spielen, jene aber würfeln. Ferner bezeichnet, wie schon oben bemerkt wurde, Pollux das 'Fünfsteinspiel' mehr als ein Spiel der Weiber (IX 217: *γυναικῶν δὲ μᾶλλον ἡ παιδιά*) und endlich ist uns eine schöne Zeichnung (vgl. Anm. 61) erhalten geblieben, in der es in der That von Jungfrauen gespielt wird und die auf einen groszen Künstler zurückweist. Demnach liegt die Vermuthung nahe, dasz auch Polygnot die Töchter des Pandareos 'beim Fünfsteinspiel (*πεντελιθιζουσαι*)' gemalt habe. Dagegen wird die Gruppe[54]) von nackten knöchelspielenden Knaben, die Polyklet in Erz gebildet hatte, mit Astragalen würfelnd zu denken sein, da dies hochberühmte Werk des Meisters, das einst im Palast des Kaisers Titus stand, sonst nicht unter dem einfachen Namen der *Ἀστραγαλίζοντες* hätte bekannt werden können. Wie die Darstellung dieser Gruppe aber etwa gewesen, wiszen wir nicht, können sie uns auch vorläufig nicht vorstellen, weil die erhaltenen Knöchelspielerstatuen sicher nicht auf Polyklet zurückgehen und demgemäsz keinen, auch nicht den geringsten Anhalt zu irgend einer Reconstruction bieten.

Mehr als diese beiden Darstellungen hochberühmter Künstler, die uns bis auf ebenso kurze als trockene Erwähnungen verloren sind, beweisen uns die zahlreich erhaltenen Werke namenloser Künstler, dasz die Motive der Astragalenspiele eine willkommene Aufgabe für die alte Kunst gewesen sind.

---

50) Das Spiel ist auf diesem (bei den Besprechungen der Polygnotischen Bilder oft wiederholten) Bilde übrigens nicht ganz richtig dargestellt — mit *einer und derselben Hand* werden die Knöchel emporgeworfen und aufgefangen.

51) zB. Jahn Gemälde des Polygnot (in den Kieler Studien) S. 109; u. A.

52) Dies vermuthete zB. Visconti Op. Var. IV p. 171; u. A.

53) Paus. X 31, 1: *εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίωνι Αἴας, ὁ ἐκ Σαλαμῖνος καὶ Παλαμήδης τε καὶ Θερσίτης κύβοις χρώμενοι παιδιᾷ, τοῦ Παλαμήδους τῷ εὑρήματι· Αἴας δὲ ὁ ἕτερος ἐς αὐτους ὁρᾷ παίζοντας. κτλ.*

54) Plin. Nat. Hist. 34 § 55: Polyclitus Sicyonius — fecit — duosque pueros item nudos talis ludentis qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi inperatoris atrio (vgl. dazu Jahn Ber. der Sächs. Ges. 1850 S. 125, 47) — hoc opere nullum absolutius plerique judicant — etc. [Vgl. zur Gruppe auch Robert Annali 1876 p. 136 und dazu Winckelmann Kunstgesch. IX 2 § 24].

Die ältesten erhaltenen Darstellungen finden wir auf Vasenbildern [55]), von denen ich zwei in meinen griechischen Vasenbildern veröffentlicht habe, zwei andere hier zum ersten Mal bekannt machen kann. Auf einer griechischen Vase (Griech. Vasenb. Taf. IX 1) [56]) übt ein kleiner Eros das Pentelithaspiel, indem er drei emporgeworfene Steinchen auf der oberen Fläche der vorgestreckten rechten Hand auffangen will; er hockt auf der Erde und ist ganz in sein Spiel vertieft, während um ihn herum Jungfrauen und Jünglinge in Unterhaltung mit einander begriffen sind. Nicht ganz so sicher ist, ob auch auf einer kleinen nolanischen Lekythos der hockende Eros dasselbe Spiel treibt (Griech. Vasenb. Hilfstaf. No. 10) [57]); er scheint vielmehr nur eine Anzahl Steine aus der rechten Hand auf die Oberfläche der Linken und auf die Erde fallen zu laszen. Unzweifelhaft dagegen ist das 'Fünfsteinspiel' auf einem bisher nicht veröffentlichten Vasenbild [58]) des Brittischen Museums dargestellt (Taf. II 2). Auf einem viereckig behauenen Sitz (*ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις*) sitzt ein Jüngling, mit mächtigen Rückenflügeln in den weiten Mantel gehüllt, vornüber gebeugt, und hat auf der oberen Fläche der vorgestreckten rechten Hand fünf (oder mehr) Steinchen aufgefangen, auf die er aufmerksam blickt; unten auf dem Boden liegen sechs kleine Steine. Vor ihm steht, mit gekreuzten Beinen und auf einen dicken Stab gelehnt, ein nackter Jüngling und ist im Begriff, mit der Rechten dem geschickten Spieler einen Taenienreif auf das Haupt zu legen; ein zweiter Jüngling, mit Mantel und Stock ausgerüstet, steht zuschauend daneben. In dieser Darstellung mit meinem verehrten Collegen Murray 'une idée de fatalité' zu sehen, bin ich nicht im Stande; mir scheint in dem geflügelten Jüngling der Dämon des Astragalenspiels zu erkennen zu sein, welchem Sterbliche, denen er seine Kunst zeigt, die wohlverdiente Huldigung darbringen. Das Ende eines Astragalenspiels zeigt uns eine nolanische Lekythos im Neapeler Museum [59]), die im Holzschnitt unten auf S. 28 (in halber Originalgrösse) zum ersten Mal veröffentlicht wird. Zwei Jungfrauen haben mit Astragalen oder Steinchen (*ἤ τι ἄλλο*) gespielt: die

---

55) Die Vase mit Knöchelspiel (?) in der Sammlung des Sir William Hamilton, welche Clarke Travels in Russia I p. 233 s. 4. Aufl. (= Deutsche Uebers. [Bertuch's Samml. Bd. XIII] S. 195 f.) beschreibt und die auch im Grimm'schen Wörterbuch unter 'Datschelspiel' angeführt wird, vermag ich nirgends zu finden: sie wird zu den im Schiffbruch untergegangenen Stücken gehören (vgl. Jahn Einl. Anm. 3). Clarke beschreibt die Vase so: 'a female figure appeared most gracefully delinated, kneeling upon one knee, with her right arm extended, the palm downwards, and the bones ranged along the back of her hand and arm. She seemed in the act of throwing up the bones in order to catch them.'

56) Deckel einer Pyxis in der Sammlung der archäol. Gesellschaft zu Athen, welche in Böotien gefunden sein soll; vgl. dazu Gr. Vasenb. S. 9.

57) Wie ich ursprünglich anzunehmen geneigt war (Gr. Vas. S. 14); vgl. auch A. S. Murray Gazette archéologique II p. 98, 1.

58) Abgebildet in $^2/_3$ Originalgrösse nach einer Bause, die ich Herbst 1873 nehmen durfte. — Vaso a campana (H. 0,31; Umf. 0,77); rothfigurige leidlich gute Zeichnung; auf der Rückseite drei Jünglinge im Gespräche, alle in Mäntel gehüllt, der mittlere ohne Stock; aus der Sammlung des Sir William Temple, also wol in Unteritalien gefunden. — Besprochen von A. S. Murray Gaz. arch. II p. 97 s.

59) Vgl. Neap. Vasens. No. 3123 (wo die früheren irrigen Erklärungen und Besprechungen mitgetheilt sind); erwähnt auch von A. S. Murray Gaz. arch. II p. 96, 1.

eine ist aufgestanden, die andere hockt noch am Boden; jene, die verloren hat, hält noch drei Steinchen in der geöffneten Rechten — alles was ihr geblieben ist! diese hält in der Linken den vollen Beutel (φορμίσκος) und schlägt mit der rechten Hand von unten dagegen, sich des Geklappers der gewonnenen Steinchen freuend — so beschreibt uns ähnlich der jüngere Philostratos (auf seinem fingierten aus Apollonios Rhodios entlehnten Bilde) den siegreichen Eros, wie er die gewonnenen Astragalen in dem Busen seines Mäntelchens aufschüttelt (πλήρη τῆς νίκης τὸν κόλπον ἀνασείων)[60].

Diesen Erzeugnissen der Malerei schliesze ich die übrigen mir bekannten Darstellungen des Astragalenspielens an, soweit sie nicht in Rundarbeit ausgeführt sind. Den Vasenbildern am nächsten stehen zwei treffliche Erzeugnisse der höheren Malerei, die jedes eine Art des Astragalenspiels zur Darstellung bringen: das Fünfsteinchenspiel und den eigentlichen Astragalismos. Jenes ist dargestellt auf dem ursprünglich farbigen Bilde, welches ein Alexandros aus Athen für einen Bewohner Herculaneums auf einer Marmorplatte malte oder vielmehr nur copierte[61]. Dargestellt sind fünf Jungfrauen, die sich mit Spiel ergetzen — doch scheint die eine (ihr ist der volltönende Name der Leto beigeschrieben)[62] missgestimmt sich entfernen zu wollen, während die jugendlichere Niobe sie am rechten Arm faszt und die Gefährtin Phoibe nach ihr die Hand ausstreckt, gleichsam um sie zurückzuhalten. Vor diesen hocken und spielen ruhig und ungestört weiter Aglaie und Hileaira, und zwar spielen die Jungfraun das Mädchenspiel 'Pentelitha'. Aglaie beobachtet auf das aufmerksamste die Bewegungen ihrer Gespielin, die eben spielt: Hileaira hatte fünf Astragalen emporgeworfen und fängt eben drei von ihnen glücklich auf der umgedrehten rechten Hand auf, zwei aber fallen zur Erde, wo noch drei andere liegen. Die Gruppe ist ungemein schön und lebendig entworfen: wie völlig sind die Jungfrauen bei der Sache; wie anmuthig sind die Umriszlinien ihrer Bewegungen; wie äuszert sich dies innere Leben bis in die Fingerspitzen hinein! Man beachte die linke Hand der Hileaira, wie sie den Wurf der Rechten gleichsam mitgemacht hat, und ferner die Handbewegungen der Aglaie, deren Rechte den Daumen auf einen Astragalos drückt — 'der und die beiden herabfallenden wenigstens sind mein' scheint diese Bewegung auszudrücken und die Haltung der linken Hand dies zu bekräftigen[63]. Und dabei haben wir nur eine 'unsicher, man kann selbst sagen ängstlich ausgeführte' Copie vor uns, welche die Anmuth und Vollendung des Originals nur ahnen läszt.

---

60) Phil. jun. Imag. 8; vgl. Anm. 19.

61) Helbig Camp. Wandgemälde No. 170b: abg. zB. Pitt. d'Erc. I 1; Millin Gal. myth. 138, 515; Hirt Gött. und Her. 29, 247; Panofka Bild. ant. Leb. XIX 7 und Berl. Akad. Abh. 1857 Taf. VI 1; Becq de Fouquières p. 53; u. a. m.

62) Vgl. zu den mythologischen Namen dieser Frauenscene meinen Beitrag in den 'Commentationes philologicae in honorem Th. Mommseni conscriptae, p. 163 ss.

63) Den Astragal unter dem Daumen geben die Abbildungen deutlich; Helbig spricht nicht von ihm. — Zur Mimik der linken Hand der Aglaie vgl. Iorio Mim. dagli ant. p. 205; dagegen geht derselbe sicher irre, wenn er in den Peint. anc. p. 39 von der 'Fröhlichkeit' der Aglaie und der 'Traurigkeit' der Hileaira spricht. — Becq de Fouquières p. 52 dagegen zählt auch für Aglaie fünf Astragalen: 'trois sont à terre, un quatrième est sous son pouce et le cinquième est sans doute (?!) caché par les draperies, à moins qu'il ne soit dans sa main gauche.'

Das andere Wandgemälde, das den eigentlichen Astragalismos darstellt, stammt aus Pompeji[64]); auch hier wie auf dem vorigen Bilde ist das Knöchelspiel nicht die Hauptsache, sondern ein wenn auch äuszerst wirkungsvolles Parergon. Während Medea schmerzvoll unschlüszig dasteht, in der Linken das Schwert haltend (nach welchem die Rechte schon greift), würfeln ihre beiden Knaben in ahnungsloser Unschuld und Ruhe auf einer hohen Steinbasis mit Astragalen. Der eine, stehend und mit gekreuzten Beinen sich anlehnend, hat eben die nöthige Anzahl von Astragalen (d. h. vier) mit der Rechten hingeworfen — der Bruder, welcher auf der Basis sitzt und sich auf die Linke aufstützt, zählt mit der andern Hand das Ergebniss des Wurfes. Mit Recht rühmt Helbig die feine Individualität der knöchelnden Kinderfiguren, die von einem vorzüglichen Original copiert sein müszen.

Von Reliefdarstellungen kenne ich nur ein einziges sicheres Monument, auf dem das Astragalenspiel sich findet — die eine Nebenseite des Sarkophags in der Kathedralkirche zu Tortona[65]). Leider ist die betreffende Scene bisher nicht ganz genau abgebildet worden, doch weicht Conze, dem wir die letzte Beschreibung aus Autopsie verdanken (Arch. Anz. 1867 S. 78), nur in einem wichtigen Punkte von der Abbildung ab. Dargestellt sind zwei Eroten (der eine ist, wie häufig, aus Nachläszigkeit ohne Flügel gebildet), mit Knöcheln spielend, von denen zwei zwischen ihnen auf der Erde liegen. Der geflügelte Erot ist im Begriff, die Rechte vor das Gesicht zu legen[66]), während der Andere siegreich und eifrig mit dem rechten Zeigefinger auf den einen Knöchel herabweist; in der an die Brust gelegten Linken hält dieser Erot Etwas — nach Conze's Beschreibung einen Astragalos (den er dann schon gewonnen hätte), nach der Abbildung vielmehr ein Horn[67]) oder ein hornähnliches Geräth: ist dies richtig, so haben wir darin vielleicht das Gefäsz zu erkennen, aus dem der Knabe eben seinen Knöchel geworfen hat?[68]) Wie dem nun auch sein mag, immer ist hier das eigentliche Astragalenspiel dargestellt und zwar wie mir scheint das 'Pleistobolinda-Spiel' in der denkbar einfachsten Form: derjenige, dessen Knöchel den höheren Werth zeigte, gewann den ausgeworfenen Astragal des Mitspielers (vgl. Apoll. Rhod. III 123 s. und Philostr. jun. Imag. 8, wo so gespielt wird).

---

64) Helbig Camp. Wandg. No. 1262: abg. zB. Mus. Borb. V 33; Müller-Wieseler D. a. K. I 73, 419; u. a. m. Bei Panofka Bild. ant. Leb. X 7 und Becq de Fouquières p. 333 sind nur die Astragalen spielenden Kinder abgebildet.

65) Abg. ist diese Nebenseite bei Bottazzi Degli Emblemi o Simboli del Sarcofago etc. Tav. III p. 141 ss; die Inschr. jetzt CILat. V 2, 7580. Vgl. auszer Conze Arch. Anz. 1867 S. 78 auch Wieseler Philol. 27 S. 225 f. (in dessen Supplementheft zu Bd. II der Denkm. der alten Kunst Taf. D, 3 das Relief abgebildet sein wird).

66) Was Wieseler (a. a. O. S 226, 9) für ein Tuch hält, wird wol vielmehr der zweite 'Flügel' des Eroten sein.

67) Auch Bottazzi l. c. p. 141 s. spricht von einem 'corno marino, o turbine, o buccina'. Wieseler sieht deswegen in dem Knaben Ganymedes, den er für 'besiegt' hält — was ich nicht zu billigen vermag.

68) Freilich hatte der Becher für gewöhnlich eine andere Form (vgl. darüber Marquardt V 2 S. 427 und Becker Gallus III³ S. 327). Dasz man (zumal die Jugend) dazu aber auch Gefässe mit anderer Form gebrauchen konnte, leuchtet ein; zum Horn als Würfelbecher vgl. Schol. Juv. XIV 5.

Den Uebergang zu den erhaltenen Rundarbeiten möge die Darstellung eines 'Astragalizon' auf einem geschnittenen Carneol bilden, den Ficoroni besass und beschrieben hat[69]), sowie die Figur der 'Astragalizusa' auf verschiedenen Kupfer- und Silbermünzen des thessalischen Kierion[70]). Dasz in dieser Figur, welche ohne Zweifel eine berühmte Statue der Stadt wiedergibt, die von Poseidon geliebte Tochter des Aiolos, Arne, zu erkennen sei, wird jetzt mit Recht allgemein angenommen; dagegen herrscht noch keine Uebereinstimmung in der Deutung der Handlung, welche das knieende Weib vornimmt. Ch. Lenormant (Ann. dell' Inst. 1832 p. 67 s.) und Gerhard dachten an Waszerschöpfen, wogegen mich — bei der Vollendung der meisten hier in Betracht kommenden Münzen — auf das Bestimmteste das Fehlen eines Schöpfgeräthes zu sprechen dünkt; G. Wolff (Mem. dell' Inst. II p. 335 s.) denkt an Blumenpflücken, wogegen das Fehlen der Pflanze und besonders die geöffnete rechte Hand sprechen. Millingen dagegen erkennt eine Knöchelspielerin in ihr und trifft damit unzweifelhaft das Richtige: dasz die allzu kleinen Astragalen fehlen*), spricht nicht dagegen, aber zwingend dafür spricht die Haltung des Kopfes und vor Allem der rechten Hand, welche eben die Knöchel geworfen hat, nach denen sie aufmerksam herabblickt[71]).

4.

Den Reigen der Rundfiguren, von denen wir zuerst die Darstellungen männlichen Geschlechts betrachten, eröffnen billigerweise die erhaltenen Gruppen. Denn wenn das Spiel natürlich auch von einer Person allein gespielt werden *kann*, so *musz* es doch eigentlich von wenigstens zwei Personen gespielt werden, und ist demnach genau genommen nur in einer Gruppe darstellbar, wie denn auch Polyklet eine Knöchelspielergruppe gebildet und Polygnot zwei Mädchen beim Spiel gemalt hatte. Erst später löste man den engen Zusammenhang der Spielenden und stellte einen Spieler allein dar, welcher aber meistens nur durch Hinzudenken des Mitspielers ganz verständlich ist, also stets wieder auf eine Gruppe hinweist.

---

69) Ficoroni I tali etc. p. 129: 'un fanciullo sedente, che tenendo colla sinistra due tali mostra coll'atto della destra d'averne tirati due altri.' — Modern ist ohne allen Zweifel, wie ein Blick auf die Abbildung lehrt, der geschnittene Stein bei Vivenzio Gemme autiche Tav. VI: Eros und Ganymedes (nach Apoll. Rhod. III 117 ss.) und zwar spielt Ganymedes das 'Pentelithaspiel' (also *nicht* 'ziemlich übereinstimmend' mit Apoll. Rhod. III 117 ss, dessen Schilderung vom modernen Steinschneider missverstanden ist; vgl. Levezow Amalthea I S. 192 Anm.)!

70) Abgebildet zB Leake Transact. of the R. Soc. of Lit. I 1 p. 151 no. 1; 2; 5; 6 und 7; Millingen Anc. coins of gr. cities and kings III 12; 13 und 14 p. 47 ss; Ghd. Arch. Ztg. 1853, 58, 8 S. 115 f; Overbeck Poseidon (Kunstmyth. II. Band) Münztaf. VI 27 und 28 S. 339; u. a. m. Die Ausführung der Darstellung ist von verschiedenem Werthe; die schönste Darstellung unter den Abbildungen ist bei Millingen III 12 (= Overb. VI 27).

*) [Auf einem Exemplar der Münzsammlung des Herrn Imhoof-Blumer sieht man noch einen Astragalos neben der Hand am Boden, wie ich aus einer brieflichen Mittheilung des Besitzers an Herrn Prof. Overbeck entnehme, die Letzterer mir während der Correctur zusendet].

71) Auf der Münze bei Leake l. c. no. 3 ist Arne aber nicht knöchelspielend dargestellt (wie schon die Haltung des Körpers zeigt), sondern erschreckt niederfallend unter einem über sie wegspringenden Rosse; der Stempelschneider hat hier die bekannte Figur zu seinem Zwecke umgemodelt.

So viel ich weisz, sind bis jetzt zwei Marmorgruppen von 'Astragalizontes' bekannt geworden, doch beide bedauerlicher Weise noch nicht veröffentlicht. Die eine, welche in der römischen Campagna gefunden wurde, kaufte im Jahre 1762 bald nach ihrer Ausgrabung Lord Hope, wie Winckelmann berichtet, der die Gruppe gesehen hat und dreimal von ihr spricht[72]); ob sie noch im Besitz der Familie Hope ist (vgl. über ihre Antiken Michaelis Arch. Ztg. 1874 S. 15 f.), oder wo der Marmor sich jetzt befindet, vermag ich nicht zu sagen. Leider aber stimmen die Beschreibungen Winckelmann's nicht ganz überein. Die frühste Beschreibung steht in dem Briefe vom 26. März 1763 an Bianconi und lautet so: 'Zwei Kinder[73]), die mit Knöcheln[74]) spielen, deren eines gewinnt, das andere verliert: dieses sitzt auf der alten Basis und betrachtet mit trauriger Miene den geworfenen Knöchel, während es in der linken Hand vier und in der rechten einen Knöchel hält; jenes dagegen steht aufrecht, mit kindlich zufriedenem Ausdruck, und drückt in der Linken sechs Knöchel an die Brust, welche die volle Hand kaum alle fassen kann.' Aehnlich lautet die Beschreibung in den Monumenti inediti (1767), nur schweigt Winckelmann ganz von den Knöcheln in den Händen des sitzenden Kindes und gibt an, dasz auf der Erde 'zwei' Astragalen liegen. Die Verschiedenheiten dieser beiden Beschreibungen sind nicht so leicht und sicher zu beseitigen als der Irrthum in den Nachrichten an Fueszli (1764), wo aus einem einfachen Versehen und Gedächtnissfehler der Sitzende 'voller Fröhlichkeit', der Stehende 'betrübt' genannt wird, wie schon Levezow (Amalthea I S. 189) richtig bemerkt hat. Nicht richtig aber scheint mir derselbe Gelehrte ohne Weiteres die späteste Beschreibung ganz unbeachtet gelaszen zu haben und die früheste für die genaueste zu halten. Warum sollte jedoch der sitzende Spieler trauern, wenn er auszer dem geworfenen Knöchel auf dem Boden noch fünf in Händen hat, also noch grade eben so viel besitzt als der Mitspieler vergnüglich an die Brust drückt? Betrübt ist das Kind, weil es verloren hat, alle seine Astragalen verloren hat bis auf den einen, der vor ihm liegt und den der Gefährte liegen läszt, weil er mehr in seiner kleinen Linken nicht zu faszen vermag oder weil er dem sitzenden Spieler aus irgend einem Grunde zugehörig bleibt. Ich werde daher wol nicht irren, wenn ich die beiden Hände des sitzenden Kindes nebst den Knöcheln für moderne Ergänzungen halte, die Winckelmann nach der ersten Beschreibung als solche erkannt und bei der späteren in den Monumenti stillschweigend fortliesz. In diese letzte Beschreibung kam aber das Versehen hinein, dasz auf der Basis zwei Astragalen liegen, während nach der ersten Notiz nur *einer* daliegt. Auch die Veranlaszung dieses Versehens können wir, dünkt mich, nachweisen. Winckelmann hatte bei der ersten Beschreibung noch nicht

---

72) 1. Brief vom 26. 3. 1763 an Bianconi: ital. bei Fea Stor. delle Arti del Dis. III p. 256; deutsch in den ges. Werken II S. 309. — 2. Nachr. v. d. Herc. Entd. an Fueszli 1764 S. 45 = Werke II S. 215. — 3. Mon. inediti (1767) p. 41. — Vgl. auch Hirt Bilderb. S. 219; Levezow Amalthea I S. 189 f.

73) Die deutsche Uebersetzung spricht falsch von 'Knaben', aber Winckelmann schreibt an Bianconi wie in den Monumenti 'putti'.

74) In der deutschen Uebersetzung falsch: 'Würfel aus Knochen'; Winckelmann schreibt 'astragali, o sia tali (gli ossetti della noce del piede de' capretti)'.

an die schon öfter erwähnte Schilderung einer ähnlichen Spielergruppe bei Apollonios Rhodios (Argon. III 117 ss.) gedacht, in welcher der sitzende, verlierende und betrübte Knabe die letzten zwei Astragalen verlierend hinwirft. Als er dann über den Hope'schen Marmor (in Eile und mit einem Gedächtnissfehler, wie wir wiszen) an Fueszli berichtet, setzt er hinzu: 'es *könnten* diese zwei Kinder die Liebe und den Ganymedes vorstellen, welche Apollonius mit Knochen spielen läszt, und dessen Beschreibung ist jener Vorstellung in Marmor völlig ähnlich.' In den Monumenti aber ist die Aehnlichkeit zwischen Beschreibung und Marmor nach Winckelmann derartig, dasz — irrig genug! — der Künstler die Idee vom Dichter entlehnt zu haben scheint[75]): daher werden dann auch in die Vorstellung des Marmorwerks aus Apollonios statt des ursprünglich einen Knöchels zwei auf der Erde zu liegen gekommen sein. Aus diesen Bemerkungen, die sicher das Richtige treffen, ergibt sich, dasz die Marmorgruppe des Lord Hope aus zwei Kindern bestand, von denen das eine sasz (auf der alten Basis) und betrübtes Blickes auf einen vor ihm liegenden Knöchel blickte, das andere daneben stand und vergnügt sechs Knöchel mit der Linken an die Brust drückte.

Ueber eine zweite Gruppe von 'Astragalizontes' berichtet 1820 Levezow (in der Amalthea I S. 190) das Folgende, dem ich nichts hinzuzufügen vermag: 'Das zweite Werk dieses Inhalts stand noch vor nicht langer Zeit in dem Palaste Altieri zu Rom, ist aber jetzt, neuen Nachforschungen zufolge, nicht mehr daselbst und wahrscheinlich mit mehreren anderen Monumenten dieses Palastes ebenfalls nach England gewandert. Es war eben so gut erhalten wie jenes zuerst erwähnte [die Hope'sche Gruppe], ganz, und von hoher Schönheit. Die Gruppe ist der Hope'schen nach dem Urtheil derer, welche sie noch in Rom gesehen, ganz ähnlich, auch stimmt der Amor desselben mit dem unsrigen vollkommen überein.'

Diese letzte Bemerkung bezieht sich auf das von Levezow vorausgesetzte Verhältniss der beiden erhaltenen Marmorgruppen zu der schon erwähnten Schilderung des Apollonios Rhodios und einer erhaltenen Replik des stehenden siegreichen Kindes der Gruppe im Berliner Museum. Kein Zweifel besteht darüber, dasz jenem Dichter irgend eine ähnliche Darstellung, sei sie plastisch, sei sie gemalt gewesen, bekannt war, welche er bei seiner Schilderung des Knöchelspiels zwischen dem gewinnenden Eros und dem verlierenden Ganymedes benutzt hat (Argon. III 117 ss.):

ἀμφ' ἀστραγάλοισι δὲ τώγε
χρυσείοις, ἅτε κοῦροι ὁμήθεες, ἑψιόωντο
καὶ ῥ' ὃ μὲν ἤδη πάμπαν ἐνίπλεον ᾧ ὑπὸ μαζῷ
120 *μάργος Ἔρως λαιῆς ὑποΐσχανε χειρὸς ἀγοστόν,*
ὀρθὸς ἐφεστηκώς· γλυκερὸν δέ οἱ ἀμφὶ παρειὰς

75) Mon. ined. p. 41: 'Quest' opera si rassomiglia talmente all' Amore introdotto da Apollonio Rodio in giuoco con Ganimede, ch' ella sembra dall' artefice presa dall' immagine del poeta. L' Amorino di questo, stando in piedi, tiene anch' egli stretta sotto il petto la mano sinistra piena di astragali guadagnati a Ganimede; il quale sta seduto in terra incurvato e disdegnoso, per non essergliene rimasti che due, dopo ch' egli ha gettato il terzo.'

χροιῇ θάλλεν ἔρευθος. ὃ δ' ἐγγύθεν ὀκλαδὸν ἧστο
σῖγα κατηφιόων· δοιὼ δ' ἔχεν, ἄλλον ἔτ' αὔτως
ἄλλῳ ἐπιπροϊείς· κεχόλωτο δὲ καγχαλόωντι.
125 καὶ μὴν τούσγε παράσσον ἐπὶ προτέροισιν ὀλέσσας
βῆ κενεαῖς σὺν χερσὶν ἀμήχανος. κτλ.

Aber wenn bei Apollonios die Spielenden Eros und Ganymedes sind, brauchen es deswegen nicht auch die Kinder der Marmorgruppen zu sein — der Dichter übertrug eine ihm bekannte Genregruppe auf die olympischen Kinder; der bildenden Kunst genügten sterbliche Wesen, mit deren kindlichem Alter der Eifer des Spielens, die Freude des Gewinnens wie die Trauer des Verlierens in künstlerisch wirksamen Gegensatz traten. Von der Berühmtheit der Originalgruppe, die dem alexandrinischen Epiker vorschwebte und auf welche die Hope'sche sowie die früher Altieri'sche Gruppe mehr oder weniger getreu zurückgehen werden, zeugt auch der Umstand, dasz aus ihr die Figur des stehenden siegreichen Kindes noch in einer Einzeldarstellung erhalten ist, die sich jetzt im Berliner Museum befindet[76]). Obgleich mehrfach ergänzt — neu sind auszer Basis und Stütze das ganze rechte Bein, das linke Bein vom Knie abwärts, der rechte Arm, Hals[77]), Nase und Lippen — und von mäsziger Ausführung, übt die Statue doch einen groszen Zauber aus und verräth dadurch die Vollendung des Originals, auf das sie zurückgeht. Vor uns steht ein Kind von ungefähr vier Jahren, völlig nackt, um das krause Haar ein Band, schelmisch-vergnügt lächelnd und mit der Linken so viele Astragalen an die Brust drückend, wie die kleine Hand nur faszen kann, ja fast mehr als sie faszen kann! Also ganz so dargestellt wie Winckelmann den kleinen Sieger in der Hope'schen Marmorgruppe beschreibt und Apollonios den Liebesgott schildert. Wenn Hirt und ihm folgend Levezow in der Berliner Statue Eros erkennen, so ist das Irrthum; sie hat keine Spur von Flügelansatz und ist ein sterbliches Kind, in dessen Adern nicht rinnt Ichor,

klarer Saft, so lauter er fleszt den seligen Göttern.

Aehnlich ist eine Knabenfigur im Museo Chiaramonti[78]), die ebenfalls ursprünglich zu einer Gruppe gehörte, welche den erhaltenen Gruppen sehr ähnlich oder nahe verwandt war. Neu sind der rechte Vorderfusz und die linke Hacke; es fehlen der ganze rechte Arm vom Deltoides an und der linke Arm vom Deltoides an bis zum Handgelenk: beide Arme waren ursprünglich besonders eingesetzt gewesen; der Kopf[79]) ist abgebrochen gewesen. Der kleine Kerl ist im Begriff mit den gewonnenen Knöcheln, die er in der Linken an die Brust drückt und kaum alle

---

76) Berl. Mus. no. 213 (früher Polignac; dann im Charlottenburger Schloss: Oestreich Descr. et Expl. des Groupes etc. 1774. p. 99 no. 777): abg. Amalthea I 5; Müller-Wieseler D. a. K. II 51, 649. Vgl. Hirt Bilderb. S. 219; Levezow Amalthea I S. 175 ff. und II S. 368, 30; Gerhard Ant. Bildw. S. 81 No. 120; Wieseler Philol. 27 S. 224 f.

77) Deshalb den antiken Kopf der Statue etwa abzusprechen, ist kein Grund vorhanden.

78) Mus. Chiaramonti No. 338: abg. Clarac Mus. de Sc. 884, 2255.

79) Zu der kleinen Querflechte über der Stirn, die bei Kindern ganz gewöhnlich ist, vgl. meine Athen. Bildw. S. 86 Anm. **)

zu halten vermag, sich zu entfernen, wobei er vergnügt lächelnd den Kopf zurück- und herabwendet (zu einem auf der Erde sitzenden Gespielen); der rechte Arm war (wie der Rest einer Stütze am erhaltenen Oberarm anzunehmen zwingt) entweder im Ellenbogen erhoben und zeigte vielleicht in der Hand auch noch Knöchel oder gesenkt und hielt dann vielleicht einen Stab. Die Arbeit ist mittelmäszig, die Composition aber niedlich und lebenswahr.

Eine dritte — und bis jetzt letzte sichere[80]) — Einzelfigur eines 'Astragalizon' aus einer ursprünglichen Gruppe findet sich im Museum zu Stockholm[81]); sie ist vielfach, aber im Ganzen richtig ergänzt. Ist bei den anderen beiden Statuetten das Spiel beendet, so ist es dagegen hier noch im vollen Gange zu denken: der Kleine kniet auf der Erde, hat mit der Rechten die Knöchel geworfen und blickt aufmerksam auf das Ergebniss des Wurfes.

Alle diese Kinderfiguren, deren Originale der Zeit nach dem groszen Alexander angehören, geben uns absolut keinen Anhalt für die Polykletischen Astragalizontes und erlauben *keinen* Rückschlusz auf ihre etwaige Composition, die schon dadurch sich sehr wesentlich von den alexandrinischen Darstellungen unterschied, dasz Polyklet 'Knaben (pueri)' dargestellt hatte. Aber auch die derb realistische Gruppe der knöchelspielenden Knaben, die sich jetzt im Brittischen Museum[82]) befindet, geht nicht auf Polyklet zurück, wie Winckelmann noch wähnen durfte, während wir Dank den Fortschritten der Kunstgeschichte sie jetzt als ein Erzeugniss der pergamenischen Kunstrichtung erkennen müszen. Erhalten ist nur noch die Figur des einen Burschen[83]) und auch an dieser sind beide Füsze mit dem grösten Theil der Basis, der ganze linke Arm nebst Hand, das rechte Handgelenk und die Nasenspitze ergänzt; von dem Mitspieler ist nur noch die rechte Hand mit einem Knöchel erhalten. Die Beiden haben auf der Erde geseszen und Astragalen gespielt; der erhaltene Bursch hat verloren, der andere mag die gewonnenen Knöchel

---

80) Nicht sicher oder vielmehr gewiss unrichtig ist z. B. die Deutung der reizenden Kinderfigur der Galleria de' Vasi e Candelabri No. 19 als Knöchelspieler (gef. 1784 bei Acqua Traversa; abg. Pistolesi Vatic. III 25 und Clarac 876, 2240; vgl. Braun Ruin. Mus. Roms S. 475, 174. Ergänzt sind die beiden Beine von den Knieen an bis zu den Knöcheln, die linke Hand, der rechte Zeigefinger und der Kopf), wofür man die einigermaszen ähnliche Figur des Reliefs von Tortona (vgl. Anm. 65) anführen könnte; aber die ganze Haltung zeigt eine solche Behutsamkeit der Bewegung, dasz nicht an die Zählung eines glücklichen Wurfs, sondern nur an den Fund und Fang zB. eines Vogelnestes oder eines Thieres gedacht werden kann, wie schon Braun richtig bemerkt. — Auch die Pembroke'sche Kinderfigur (abg. Clarac 878, 2237 A; vgl. Michaelis Arch. Ztg. 1874 S. 63, 21) ist sicher *kein* Astragalizon.

81) No. 148: abg. Clarac Mus. de Sc. 875, 2240 A; vgl. Wieseler Philol. 27 S. 224 ff. — Ergänzt sind (nach Clarac und Wieseler): der ganze rechte Arm und der linke Unterarm; die Basis mit den beiden Füszen.

82) Graeco-rom. Sculpt. No. 186 (gef. unter Urban VIII. [1623—1644] in den Bädern des Titus zu Rom; dann im Palast Barberini; 1768 Townley's erster Erwerb): abg. Anc. Marbl. II 31; Clarac Mus. de Sc. 880, 2254; Ellis Townley Gall. I p. 304; Vaux Handbook of Br. Mus. p. 174. Vgl. — auszer den Texten zu den Abbildungen und Winckelmann Descr. Stosch p. XV sowie Kunstgesch. IX 2 § 24 — vor allen Michaelis Arch. Ztg. 1867 S. 102 ff. und Brunn in Meyer's Allg. Künstlerlex. II S. 108 (unter Antigonos).

83) Winckelmann soll (in den Anmerkungen zur Kunstgesch. S. 91) ihn in einem unbewachten Augenblick für einen 'Amor' gehalten haben: vgl. Levezow Amalthea I S. 193; ich kann dies nirgends finden.

zusammengerafft haben. Da ergrimmt Jener; ein Wort gibt das andere; es entsteht Zank: der Sieger erhebt sich und will wol fort, als der Gefährte seinen Arm packt und in Jähzorn und Wuth ihn beiszt[84]), etwa damit er den Knöchel fahren lasze. In heroischen Zeiten tödtet Patroklos ἀμφ' ἀστραγάλοισι χολωθείς den Mitspieler (Il. 23, 88); die Straszenjugend der späteren Zeit ist nicht so reckenhaft: hier endet das friedliche Spiel mit Beiszen — in einer Komödie des Pherekrates[85]) endete es mit Knüffen und Püffen: ἀντ' ἀστραγάλων κονδύλοισι παίζετε! Mit Recht hat Michaelis bei der Marmorgruppe an Murillo's Gaszenbuben erinnert; sein leiblicher Bruder ist der Dornauszieher Castellani (Mon. ined. dell' Inst. X 30).

5.

Noch beliebter als die Darstellungen von Knöchelspielern scheinen die von knöchelspielenden Mädchen gewesen zu sein, da wir Gruppen und Einzelfiguren von 'Astragalizusai' in gebrannter Erde finden — einem Material, das (ähnlich wie heutiges Tags der Gyps) durch seine Wolfeilheit die Kunst vor allem den unteren Schichten des Volks (welche Marmor nicht kaufen konnten) zugänglich machte, dafür aber auch dem Geschmack des Volkes huldigte und demnach dasjenige gern formte und in Umlauf brachte, was jenes liebte. Aus den Terracottasachen können wir recht eigentlich die Kunstfreude des griechischen Volks erkennen sowie seinen Kunstsinn meszen, zugleich aber auch auf die Beliebtheit dieses oder jenes Motivs, dieses oder jenes Gegenstandes Schlüsze machen.

Terracottafigürchen knöchelspielender Mädchen[86]) aber sind an verschiedenen Punkten der griechischen Welt ausgegraben worden: in Griechenland auf der Insel Melos in Athen und Tanagra in Italien bei Capua, endlich in der Cyrenaika. Unter ihnen behauptet die Gruppe aus dem alten

---

84) Ebenso beiszt ein Kind das andere (welches ihm den Vogel vorenthält) in der 1798 gefundenen, jetzt verbrannten Gruppe des Museums zu Vienne (Isère): abg. Delorme Mus. de Vienne pl. 8 p. 236 ss. no. 231; Clarac. Mus. de Sc. 880, 2253. Vgl. Bötticher Berl. Abgüsse no. 1168.

85) Pherekr. fr. 45 (= Bekker Anecd. gr. p. 454, 29): aus der Komödie Δουλοδιδάσκαλος.

86) Mir sind folgende 'Astragalizusai' in Terracotta bekannt: *a.* Gruppe aus Capua: vgl. Anm. 87. — *b.* Einzelfigur aus Milo; früher bei Komnos, jetzt im Berl. Museum no. 6807: abg. Schöne Gr. Rel. 37, 144; vg. ebd. S. 68; Kekulé Bull. dell' Inst. 1868 p. 57, 29. — *c.* 'Un' altra replica, meno bella' im Cultusministerium zu Athen: erwähnt von Kekulé l. c. p. 57 zu no. 29. — *d.* Einzelfigur aus der Cyrenaika (früher bei Janzé, jetzt im Cabinet des Médailles zu Paris): abg. de Witte Choix de Terres-cuites Janzé XIII 2; Gaz. arch. II 8 p. 22 ss ('Kora Blumen pflückend'). — *e.* Einzelfigur, ebendaher; im Brittischen Museum: erwähnt von Murray Gaz. arch. II p. 95 Note 3, J. Einer brieflichen Mittheilung meines verehrten Freundes entnehme ich, dasz die Terracotta weder eine Replik von *b* noch von *d* ist, sondern 'it is more like the figure on the left of the group from Capua (Taf. II 1 a) in attitude except that the right hand is extended horizontally forward from the elbow and has held astragali up in the palm which is half closed and now empty, in much the same way as the figure on the right of the Capua Group. The left arm of the Terracotta has been broken away and has carried with it part of the outside of the left leg against which it had pressed exactly as in the Capuan figures (not as in *b* or in *d*). The toes of the right foot are broken away. The figure wears only a chiton which is girt at the waist and while

Capua[87]) durch die Schönheit der Composition sowie die gute Erhaltung weitaus den Vorrang; hinzu kommt, dasz diese Terracotta bis jetzt die einzige, erhaltene plastische Gruppe von Knöchelspielerinnen ist. Nach einer trefflichen Zeichnung, die Herr E. Eichler Herbst 1873 für mich zu fertigen die Güte hatte, vermag ich sie auf Taf. II 1 in Vorder- und Hinteransicht ($^1/_3$ der Grösze des Originals) zu veröffentlichen; die erhaltenen Farbspuren theile ich unten mit. Auf der Erde hocken, einander gegenüber, zwei junge Mädchen, beide mit Ohrringen geschmückt. Die eine, um das lang in den Nacken herabhängende Haar einen Haarreif tragend, hat den Mantel straff umgelegt (damit er nicht hindere) und eben mit der Rechten einen Knöchel geworfen, auf den sie gespannt herabblickt; in der Linken hält sie vier Knöchel. Die Gespielin hat gleichfalls in der Linken vier Astragalen, in der erhobenen Rechten aber zwei, die sie im Begriff ist fallen zu laszen; sie ist ohne Mantel und trägt eine Haube, wodurch sie gegenüber ihrer vornehmen Gefährtin einen einfacheren Eindruck macht. Welche Art des Knöchelns die Beiden spielen, ist nicht sicher anzugeben, doch wird es wol das einfache 'Pleistobolinda' sein. Sicher aber ist, dasz sie mit gröszter Anmuth spielen! von jeder Seite ist die Composition von vollendetem Linienflusz, selbst von hinten, trotz der flüchtigeren Behandlung der Rückseiten. Die Ausführung der Figuren ist überhaupt flüchtig und keineswegs sauber und genau; aber die Leichtigkeit und Lebendigkeit der Bewegungen ist wundervoll, und wol liesze sich auch auf diese Gruppe von gebrannter Erde Winckelmann's bekanntes Wort anwenden: 'flüchtig wie ein Gedanke, und schön, wie von der Hand der Grazien ausgeführt.'

Von den Einzelfiguren stehen die Darstellungen der einen Terracotta aus der Cyrenaika (*e*) und der beiden übereinstimmenden Figuren aus Milo (*b c*) der erst beschriebenen Spielerin dieser Gruppe (*a*) so nahe, dasz sie nur als Variationen dieses Typus betrachtet werden können: jene (*e*) hat dieselbe Stellung wie die Figur zur Linken der Gruppe (Taf. II 1 a), nur dasz ihr rechter Arm im Ellenbogen vorgestreckt ist und sie die rechte Hand ungefähr so hielt wie die ihr in der Gruppe gegenübersitzende Gespielin die linke Hand; auszerdem trägt sie keinen Mantel und

---

leaving the right breast and arm entirely free seems to have been fastened on the left shoulder which however is too much injured to enable one to be certain in this point. On the head is no headdress; the hair which is painted red, is drawn back from the brow in broad parallel tresses as frequently in terracottas. She has circular earrings. The height is $3^1/_2$ inches. The chiton has been painted white. The expression in the face is very animated'. — *f.* Einzelfigur aus Athen: abg. Stackelberg Gr. der Hell. 64 S. 45 ('Demeter am Stein Anakletra').

87) Früher im Besitz von Al. Castellani, jetzt im Brittischen Museum: abg. in einem missglückten Holzschnitt in der Gaz. archéol. II p. 97 (in halber Originalgrösse); vgl. Schöne Bull. dell' Inst. 1866 p. 218 s, 10 und Gr. Rel. S. 68. 144 (wo irriger Weise Canosa als Fundort bezeichnet wird); Murray Gaz. arch. II p. 95 ss. — Die Basis ist 0,21 lang, 0,11 breit und 0,055 hoch; die Höhe der Figuren = 0,14. Von der Bemalung sind folgende Spuren erhalten: an der Basis vorn und an den Seiten auf weissem Grunde zwei rothe Streifen, zwischen denen Spuren einer blauen Verzierung erhalten scheinen. An der Frau links ist das Haar roth, das Gewand rosa, der Mantel blau, ein Astragalos in ihrer Linken blau. An der Frau rechts ist das Haar vergoldet, die Knöchel in der Linken roth und blau; die Hautfarbe war weisz. Der Knöchel auf der Basis ist roth (derselbe war abgebrochen gewesen: cf. Schöne l. c.). — Die Figuren sind vorn wie hinten durchgeführt, aber hinten flüchtiger behandelt.

ihr Chiton läszt die rechte Brust nebst Arm völlig entblöszt; auch hat sie keinen Haarschmuck, jedoch Ohrringe. Dieselbe Stellung und Bewegung hat auch die Terracottafigur aus Milo (*b c*), nur ist der Mantel nicht straff umgelegt und der Chiton gleitet ein wenig von der rechten Schulter herab, abweichend ist auch, dasz die linke Hand ruhig auf dem Schoosz liegt; dagegen ist der fehlende rechte Arm ganz nach der capuanischen Figur zu ergänzen — die Hand hat eben die Knöchel geworfen und das Mädchen blickt auf dieselben herab. Einen zweiten Typus haben wir in der andern Figur aus Cyrene (*d*): das Mädchen, welches wie die vorigen hockt, hat geworfen und stützt sich nun nach dem Wurf, den sie aufmerksam betrachtet, mit der Rechten auf den Boden, wodurch der Chiton mehr von der Schulter herabsinkt und die Brust frei läszt wie bei den gleich zu besprechenden Marmorwerken; der Mantel ist über den Rücken heraufgezogen. Eine allerdings sehr starke Variation dieses Typus findet sich in der athenischen Terracotta (*f*): sie hat ganz dieselbe Haltung und Stellung, ist aber ohne Chiton, nur mit dem Mantel versehen und blickt nicht gerade herab auf ihre Knöchel, sondern ein wenig seitwärts auf die Knöchel der Mitspielerin. [Einen dritten Typus bietet 'eine der schönsten Terracottafiguren' im Besitz des Herrn Imhoof-Blumer zu Winterthur, wie ich durch freundliche Mittheilung des Herrn Prof. Overbeck erfahre. Das Mädchen (mir liegt eine Photographie vor) kniet auf dem rechten Knie, den linken Fusz bequem weit vorsetzend; der linke Unterarm liegt ruhig auf dem linken Oberschenkel, die Linke hängt läszig herab. Die rechte Hand ist gesenkt und hat eben geworfen: zwei Astragalen liegen neben ihr auf dem Boden; der Kopf ist geneigt und blickt auf den Wurf herab. Sie ist mit einem feingefälteten Chiton bekleidet, welcher auf der linken Schulter genestelt, von der rechten Schulter gelöst und herabgeglitten ist und die rechte Brust entblöszt; um den rechten Oberarm liegt eine Spange. Die zierliche Figur ist unversehrt, nur die oberen Glieder der Finger sind abgebrochen und fehlen.]

In Marmor ist bis jetzt keine Gruppe von 'Astragalizusen' erhalten; dafür entschädigt uns vollkommen eine in zahlreichen Repliken [88]) erhaltene Einzelfigur eines knöchelspielenden Mädchens, die ursprünglich zu einer Gruppe gehört haben mag [89]), aber auch sehr wol von vornherein als Einzelfigur erfunden und ausgeführt sein kann — man musz sich dann die mitspielende Gefährtin nur hinzudenken, um zum vollen Verständniss der Darstellung zu gelangen. Eine endgültige Entscheidung darüber scheint mir nicht möglich, auch gleichgültig, da das Eine so gut der Fall ge-

---

88) Schon aufgezählt von Visconti Op. Var. IV p. 170, 3; Levezow Amalthea I S. 193 f; Panofka Berl. Akad. Abh. 1857 S. 177, 2; G. Wolff Mem. dell' Inst. II p. 333; Murray Gaz. arch. II p. 95, 3; u. a. m. — Dazu gehört *nicht* die Marmorfigur (abg. Clarac 564 D, 1248 A) in der Sammlung Smith Barry zu Marbury Hall (Cheshire), da sie nach Michaelis '*ohne Zweifel ganz modern*' ist; vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 44, 4. — Modern ist auch die Copie der sog. Vénus à la coquille in Versailles: abg. Monfaucon Ant. expl. Suppl. I 47, 2; vgl. Visconti Mon. scelti Borgh. p. 137 Note. — Sicher *keiner* Astragalizusa, wie Gerhard (Berl. Ant. Bildw. S. 58, 60) wollte, gehört auch der zur sog. Familie der Lykomedes gehörige Torso im Berliner Museum (no. 75: abg. Levezow Taf. 9) an: vgl. Stark Niobe S. 234 f, der mit Recht Levezow's Deutung auf die jüngste Niobide festhält.

89) Dafür entscheiden sich zB. Wolff Mem. dell' Inst. II p. 335; Friederichs Berl. Ant. Bildwerke I S. 409 f; u. A.

wesen sein kann als das Andere und die Statue, wie man sich auch entscheide, dabei weder gewinnt noch verliert. Jedenfalls genosz sie im Alterthum eine grosze und wir können hinzufügen berechtigte Anerkennung, wie die vielen vorhandenen Copien handgreiflich zeigen.

Die früheste, dem einstigen Original zeitlich am nächsten stehende Copie, welche bis jetzt erhalten ist, wurde zu Tyndaris auf Sicilien[90]) gefunden (vgl. den kleinen Holzschnitt zu Anfang des Textes) und gelangte in den Besitz des kgl. Architekten D. Ciro Cuciniello zu Neapel; dieselbe mag etwa eine Arbeit der ersten Diadochenzeit sein. Leider ist sie augenblicklich so gut wie verschollen — wir sind auf Welcker's Urtheil und Lob sowie auf Panofka's Bestätigung derselben und Publication[91]) angewiesen, die sich gegenseitig ergänzen; tief zu bedauern ist, dasz die Statue nicht durch Abgüsze allgemeinerer Bewunderung zugänglich ist. Die junge Maid sitzt anmuthig leicht auf der Erde, das schlicht gewellte Haar mit einem Bande einfach und doch künstlich mehrmals umschlungen, nur mit dem Chiton bekleidet welcher, auf den Schultern mehrfach genestelt und um den Leib lose gegürtet, beim Spiel von der linken Schulter herabgeglitten ist und die Brustseite entblöszt zeigt; des kümmert sich aber das 'knöchelliebende'[92]) Mädchen in seiner Unschuld nicht weiter, sondern ist ganz mit dem Spiel beschäftigt. Sie stützt sich mit der linken Hand auf, mit den Fingern zugleich zwei Knöchel bedeckend, während sie mit der offenen Rechten eben einen Astragal hingeworfen hat und aufmerksam das Ergebniss des Wurfes überblickt. Die Vollendung und Schönheit der Statue ist grosz; Idee und Verwirklichung decken sich bei ihr vollkommen, und auch die Ausführung scheint trefflich zu sein. 'Il marmo' (so lauten Welcker's Worte) 'ricorda tutte le particolarità ed i vantaggj della più bella epoca greca, ingenua delicatezza, modesta ma strenua grazia, lineamenti del volto espressivi, una certa magrezza delle forme che non dispiace, una mossa comoda e nella trascuraggine ed originalità per nulla malconcia e dispiacente. In somma la mossa è espressa con somma maestria e di sommo valore per la comparazione d' un capo d'opera greco spesse volte replicato coi principj e lo stile d' epoche posteriori.' Die Mädchenfigur von Tyndaris ist durch und durch ideal aufgefaszt; auch das Gesicht ist ideal — trotz einzelnen individuellen portraitartigen Zügen, die mir unverkennbar scheinen (man beachte zB. Mund und Kinn; die Nase wird möglicherweise ergänzt sein und bleibe daher unberücksichtigt), und bei solcher genrehaften Darstellung sogar nothwendig sind, um gegenüber den hehren Gestalten des Olymps ihr Wurzeln in der Alltäglichkeit auch äuszerlich anzudeuten.

---

90) In Tyndaris (im Bull. dell' Inst. 1850 p. 83 wird irrig dafür Syracus angegeben); ob noch im alten Besitz und in Neapel? Abg. Serradifalco Ant. di Sic. V p. 52; Panofka Berl. Akad. Abh. 1857 Taf. IV und V; als Vignette oben S. 3 (nach Panofka's Taf. V). Vgl. Welcker Bull. dell' Inst. 1843 p. 60 s; Avellino Bull. Arch. Nap. II p. 142; Panofka a. a. O. S. 179 f. — Nach den Publicationen zu urtheilen ist die Statue *sehr* wohl erhalten: es fehlen nur (?) der Daumen und der Zeigefinger der rechten sowie das obere Daumenglied der linken Hand.

91) Panofka's Deutung auf die Leukippide Hileaira (wegen des Fundorts) mag auf sich beruhen bleiben.

92) *Φιλαστράγαλος* nennt sich eine Jungfrau Anthol. Pal. VI 276, 6 (an der Ueberlieferung ist meiner Ueberzeugung nach Nichts zu ändern; vgl. Meineke Delectus poet. anthol. p. 209).

Mag nun (wie ich zu glauben geneigt bin) diese leise portraitartige Physiognomik schon in der Originalstatue, die der sicilischen Copie zu Grunde liegt, vorhanden gewesen sein oder nicht, jedenfalls forderte das Original durch den Vorwurf seiner Darstellung auf, es zur Wiedergabe mit völliger Portraitähnlichkeit zu verwenden, und sind uns in der That einige Portraitrepliken erhalten. So ist unzweifelhaft Portrait, wie schon Ficoroni einsah, die Copie im Berliner Museum [93]), nächst der Statue von Tyndaris trotz mancherlei Ergänzungen bei weitem die schönste Replik dieses Typus; werthvoll auch dadurch, dasz die vier Spielknöchel erhalten sind, von denen sie zwei mit der linken Hand bedeckt hält, zwei eben ausgeworfen hat. Für die Zeit der Copie gibt weniger die Haarfrisur [94]) einen Anhalt als die stark naturalistische Behandlung der Augen und der Augenbrauen, welche uns nöthigt mit Levezow die Statue vielleicht in die Zeit Marc Aurel's zu setzen; doch ist sie vielleicht sogar noch später (etwa im ersten Viertel des III. Jahrh.) entstanden. Ebenfalls Portrait ist die Replik in der Dresdener Antikensammlung [95]), deren ganzer Unterkörper (nebst Basis und Vorderarmen) ergänzt ist und zwar nicht richtig ergänzt ist; sie stammt aus der späteren Kaiserzeit, doch fehlt mir zu einer genaueren Zeitbestimmung jeder Anknüpfungspunkt [96]). Auffällig ist und zu beachten, dasz in dieser Copie die Haartracht der Statue von Tyndaris sich im Ganzen wiederholt, nur mit dem Unterschiede, dasz an Stelle des mehrfach querumschlungenen Bandes hier Haarflechten getreten sind. Das beiden Repliken zu Grunde liegende Originalwerk wird also wol eine ähnliche Frisur gehabt haben; und zwar wird natürlich die einfachere Haartracht des sicilischen Marmors dem Original an Treue näher stehen.

Führte die genrehafte, aus dem vollen Menschenleben herausgegriffene Darstellung des Originals einerseits von selbst dazu, es zu Portraitzwecken zu verwenden und zu individualisieren,

---

93) Berl. Mus. No. 74 (gef. um 1730 auf dem Caelius zu Rom und erst im Besitz des Dir. der franz. Akad. Vleughels [Ficoroni I tali p. 154]; dann beim Cardinal Polignac und darauf in Sanssouci [Oestreich Descr. etc. 1774 p. 10 no. 91]): abg. Ficoroni zu p. 148; Visconti Op. Var. IV 24; Bouillon Mus. des Ant. vol. II; Clarac 578, 1249; Panofka Berl. Akad. Abh. 1857 Taf. 3; Becq de Fouquières p. 332. Vgl. Ficoroni p. 129; p. 148 und p. 150 ss (Julia Augusti fil.); Winckelmann Werke II S. 405 (irrig 'von Erzt'); Kunstgesch. XI 3, § 16 (= Fea's Uebers. § 18) und Brief an Heyne vom 28/12. 1765; Visconti l. c. p. 169 ss. und p. 422, 266; Levezow in der Amalthea I S. 193 f. und II S. 366, 19 (aus der Familie des Antonius oder Marc Aurel's); Gerhard Berl. Ant. Bildw. S. 58, 59; Welcker Bonn. Samml. S. 66, 81 (= Kekulé S. 71, 273); Overbeck Kunstarch. Vorl. S. 189, 240; Panofka a. a. O. S. 176 ff (Domitilla Vespasiani fil. oder etwa Lucilla?); G. Wolff Mem. dell' Inst. II p. 333 ss (Psyche); Friederichs Berl. Ant. Bildw. I no. 689; Kinkel Zürich. Gypssamml. S. 130, 20; u. a. m. Ergänzt sind der Hals, die linke Schulter nebst Nacken, der rechte Vorderarm, der rechte Fusz, der vorderste Theil des linken Fuszes und die Ohren; am Gewande hier und da geflickt.

94) Dieselbe Haartracht scheint in der ersten Kaiserzeit (vgl. z. B. die Herculanensischen Frauengestalten in Dresden [auf die auch Krause Plotina S. 120 f. verweist]; u. a. m.) Mode gewesen zu sein; aber zB. auch Julia Domna trägt die Haare ähnlich (vgl. Clarac 311, 2482; Visc. PCl VI 54; u. a.)

95) Dresd. Antikensamml. no. 68 (des Verz. von 1875 = no. 166 des Jahres 1869); früher Chigi: abg. Le Plat Rec. 60; Becker Augusteum 106; Clarac 884, 2260. Vgl. Lipsius Beschr. S. 261 ff, 17 (erkennt sie als Knöchelspielerin); Becker a. a. O. III p. 22 s. (= S. 298 ff. der 2. Auflage).

96) Clarac's Bemerkung (l. c. V p. 160, 2260): 'on trouve des coiffures à peu près pareilles aux têtes des impératrices de la famille des Antonins' finde ich nicht bestätigt.

so lag andererseits wiederum nahe, die Figur über die gemeine Wirklichkeit emporzuheben und sie auch in eine höhere Welt zu übertragen. Nicht nur sterbliche Mädchen erfreuten sich des Spiels der Knöchel, sondern auch die jugendlichen Begleiterinnen der Artemis übten es; wenn genugsam Wald und Feld durchstreift waren, wenn der Reigentanz oder der bacchische Taume mit der Herrin (vgl. dazu Dilthey Rh. Mus. für Phil. NF. 25 S. 327 ff.) beendet war — dann lagertenl sie und belustigten sich wol auch am Knöchelspiel. So erklärt sich, wenn wir die Knöchel spielerin zur Nymphe der Artemis gleichsam veridealisiert und umgewandelt finden, wie in den zusammengefundenen Statuen zu London [97]) und zu Hannover [98]), bei denen je auf dem Boden der Bogen oder vielmehr nur (pars pro toto) die eine Hälfte des Bogenhorns, am Ende mit einem Greifenkopf verziert, liegt und sie zum Gefolge der hehren Jagdgöttin gehörig ausweist. Beide Statuen — die ebenfalls wie auch die folgende Replik wiederum der römischen Kaiserzeit angehören — dienten vielleicht zum Schmuck des springenden Waszers, in dessen Nähe sie ausgegraben wurden; für die Nymphen passte dies Lagern am lebendigen Waszer vortrefflich. Leider fehlen ihnen die Köpfe, die wir uns der Darstellung als Nymphen gemäss ideal gebildet denken müszen, so wie der Kopf der Statue im Louvre [99]), der sog. Vénus à la coquille, ideal gebildet ist. Hier haben wir wiederum die Knöchelspielerin vor uns, aber mit einigen Aenderungen umgewandelt in eine Quellnymphe, wie mich dünkt: sie liegt am Rand des Waszers — darauf weisen die Muscheln, die auf der Basis zerstreut liegen — und streckte vergnügt plätschernd die Rechte (die jetzt durch gewiss unstatthafte Restauration eine Muschel zum Waszerschöpfen hält) hinein oder mochte etwa mit ihr Muscheln und Steine suchen, während sie in göttlicher Heiterkeit ins Waszer blickt und das liebliche Antlitz spiegelt. Die höhere Welt, der sie angehört, zeigt sich auch in

---

97) British Museum Gr. Rom. Sc. no. 196 (gef. Mitte October 1765 zusammen mit der gleichen Figur in Hannover [vgl. Anm. 98] in der Villa Verospi an der Porta Salara zu Rom: Winckelmann Briefe an Heyne vom 5. und 28. December 1765; Kunstgesch. XI 3 § 16 [= Fea's Uebers. § 18]; aus Walmoden's Besitz dann an Townley übergegangen): abg. Mus. Marbl. II 28; Clarac 578, 1248; Ellis Townl. Gall. I p. 181; Vaux Handbook of Br. Mus. p. 169. Vgl. Winckelmann Kunstgesch. a. a. O.; Catal. of Gr. Rom. Sc. p. 88. — Ergänzt sind auszer dem Kopf nebst Hals und linker Schulter beide Füsze, der rechte Unterarm und Theile der Finger der linken Hand.

98) Im Georgengarten zu Hannover (über Ort und Zeit des Fundes vgl. Anmerkung 97; zuerst im Besitz des General Walmoden): abg. Cavaceppi Racc. I 60 [die Angabe 'gefunden Mai 1766' ist Irrthum]; Clarac 754, 1836. Vgl. Nachr. von einer Kunstsammlung [d. i. der Walmoden'schen] zu Hannover 1781 S. 23 no. XII; Becker Augusteum² S. 300. — Ergänzt ist bestimmt der Kopf (vgl. Winckelmann Brief an Heyne vom 5. Dec. 1765 und Kunstg. XI 3 § 16); über die anderen Ergänzungen fehlen die Nachrichten.

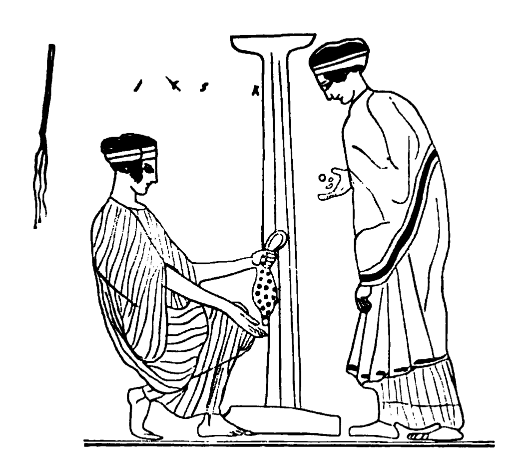
99) Paris im Louvre (früher in der Villa Borghese): abg. Perrier 89; Sandrat Sculpt. Vet. Adm. zu p. 51; Montelatici Villa Borgh. zu p. 284; Montfaucon Ant. I 35, 10 (= ed. Schatz VIII 6); Visconti Sc. della Villa Borghese detta Pinciana II St. 4 no. 11 und Mon. scelti Borgh. 18, 1; Bouillon Mus. des Ant. vol. I; Clarac 323, 1425. Vgl. — auszer Montelatici p. 284 ('qualche ninfa') und Visconti Mon. scelti p. 137 ss; Op. Var. IV p. 423, 267 — Heyne Ant. Aufs. I S. 163 ('Nymphe'); Friederichs Berl. Ant. Bildw. I no. 688 ('Genrefigur'); Stephani CR. 1870/1871 S. 26; Bötticher Berl. Abgüsze no. 1169 ('etwa Tyro'). Ergänzt sind auszer der rechten Hand mit der Muschel (welche Friederichs und Stephani für richtige Ergänzung halten) der linke Unterarm von dem Gewand an, die Zehen des linkes Fuszes, die rechte grosze Zehe und die Nase.

der idealeren Haartracht und der gröszeren Entblöszung des Körpers, indem der Chiton fast das ganze rechte Bein unbedeckt läszt, was bei den bisher besprochenen Repliken nicht der Fall war — bei den Portraitrepliken wäre diese Entblöszung gegen den Anstand des täglichen Lebens gewesen, bei den Nymphen der keuschen Artemis unterblieb sie gleichfalls. Im Original selbst aber war das nackte Bein nicht vorhanden, wie die früheste und genaueste Copie, die Astragalenspielerin von Tyndaris, beweist und die Zeit, in der das Original entstanden ist — oder sein wird, denn unzweifelhaft sicher können wir die Zeit der Entstehung nicht angeben. Zwar Overbeck's Vermuthung (Gesch. der Plastik I[1] S. 309 = I[2] S. 345), dasz das Original möglicherweise Polykletisch wäre, ist schwerlich richtig, da die Copie von Tyndaris keine Spur von der Strenge jener Zeit (etwa um Ol. 85—90: 440—420 vor Chr. Geb.) mehr enthält und ihr Gewandmotiv jener Zeit sogar direct widerspricht (ebenso Furtwängler Dornausz. S. 100, 90); andererseits dünkt mich die gangbare Annahme der Entstehung erst in alexandrinischer Zeit auch unstatthaft, weil der Marmor von Tyndaris für diese Epoche viel zu naiv in Auffaszung und Wiedergabe zu sein scheint. Dagegen glaube ich, dasz Gerhard (Berl. Ant. Bildw. S. 14) und Panofka (Berl. Akad. Abh. 1857 S. 179) die Originalstatue vielleicht mit richtigem Gefühl schon in die Zeit des Praxiteles setzen, d. h. sie etwa der Mitte des 4. Jahrh. vor unserer Zeitrechnung und der zweiten attischen Kunstblüthe zuweisen; die theilweise Entblöszung der Schulter findet ihre Begründung theils in der Bewegung der Figur, theils in dem dieser Zeit eigenen Bestreben, auch den Frauenkörper möglichst zu enthüllen. Natürlich ist dieser Ansatz nur hypothetisch; jedoch spricht dafür, das allen Copieen zu Grunde liegende Original noch vor des groszen Alexander Zeit zu setzen, ferner die folgende Erwägung.

Wir haben gesehen, wie das genrehafte Original theils abwärts zu Portraits, theils aufwärts zu idealeren Bildungen benutzt wurde; immer ist dabei das friedliche, liebliche Treiben des knöchelspielenden Mädchens der Grundton, der das Ganze durchklingt. Aber wir haben schon bei den Darstellungen der Knaben gesehen, dasz man in hellenistischer Zeit auch den Hader und Streit beim Knöchelspiel betonte und zur Anschauung brachte. Auch bei der weiblichen Jugend blieben Misstöne nicht aus, nur sind sie natürlich nicht so grell und rauh wie bei der männlichen Jugend. Ein solches Gegenstück zu den friedlichen bisher besprochenen Darstellungen ist aber in der den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildenden Knöchelspielerin des Palazzo Colonna (oder ihrem Original, da sie auch wol nur eine Copie ist) erhalten geblieben, welche, bei völliger Zugrundelegung jenes Astragalizusenoriginals und ohne jenes nicht denkbar, durch einige Aenderungen das Bild gestörten Knöchelspiels uns vorführt. Die Veränderung ist hervorgebracht aus einer anderen Bewegung des Kopfes und des rechten Armes, die beide emporgerichtet sind, sonst ist die alte Haltung beibehalten: sie wendet das Gesicht schreiend zu der vor ihr stehenden Gespielin empor, die ihr die Knöchel abgewonnen hat und davon eilen wird, und legt klagend die rechte Hand an den Kopf; die Entblöszung des rechten Beines ist hier für die Erregung des Augenblicks sehr charakteristisch, das Unschöne der portraitartigen Züge durch den Affect der Darstellung hervorgerufen und gefordert. Diese Umwandlung der 'friedlichen Astragalizusa' in eine zankende, schreiende Knöchelspielerin kann natürlich nur in der späteren hellenistischen Zeit vor

sich gegangen sein, wo die Kunst, um dem überreizten Gaumen des Publikums zu genügen, nach Neuem und Pikantem haschte, und wird ziemlich gleichzeitig mit der Gruppe der sich 'beiszenden Astragalizontes' im Brittischen Museum, als deren inhaltliches Gegenstück sie recht wol bezeichnet werden könnte, entstanden sein; wozu die Gelecktheit der Gewandbehandlung gut stimmt.

Ist dies aber richtig, wie ich allerdings glaube, so müszen wir die Originalfigur, welche allen Repliken sowie dieser Umwandlung zu Grunde liegt, weitmöglichst herauf setzen und noch in der Zeit vor Alexander dem Gr. entstanden annehmen, denn der hellenistische Künstler der Figur Colonna füllte gewiss seinen neuen Wein in möglichst alte Schläuche d. h. er wandelte nicht eine eben erst entstandene Figur in ihren Gegensatz um, sondern stutzte eine alte Darstellung neu zu und schuf aus der allbekannten Astragalizusa der zweiten attischen Kunstzeit das späthellenistische Original der Statue des Palazzo Colonna.

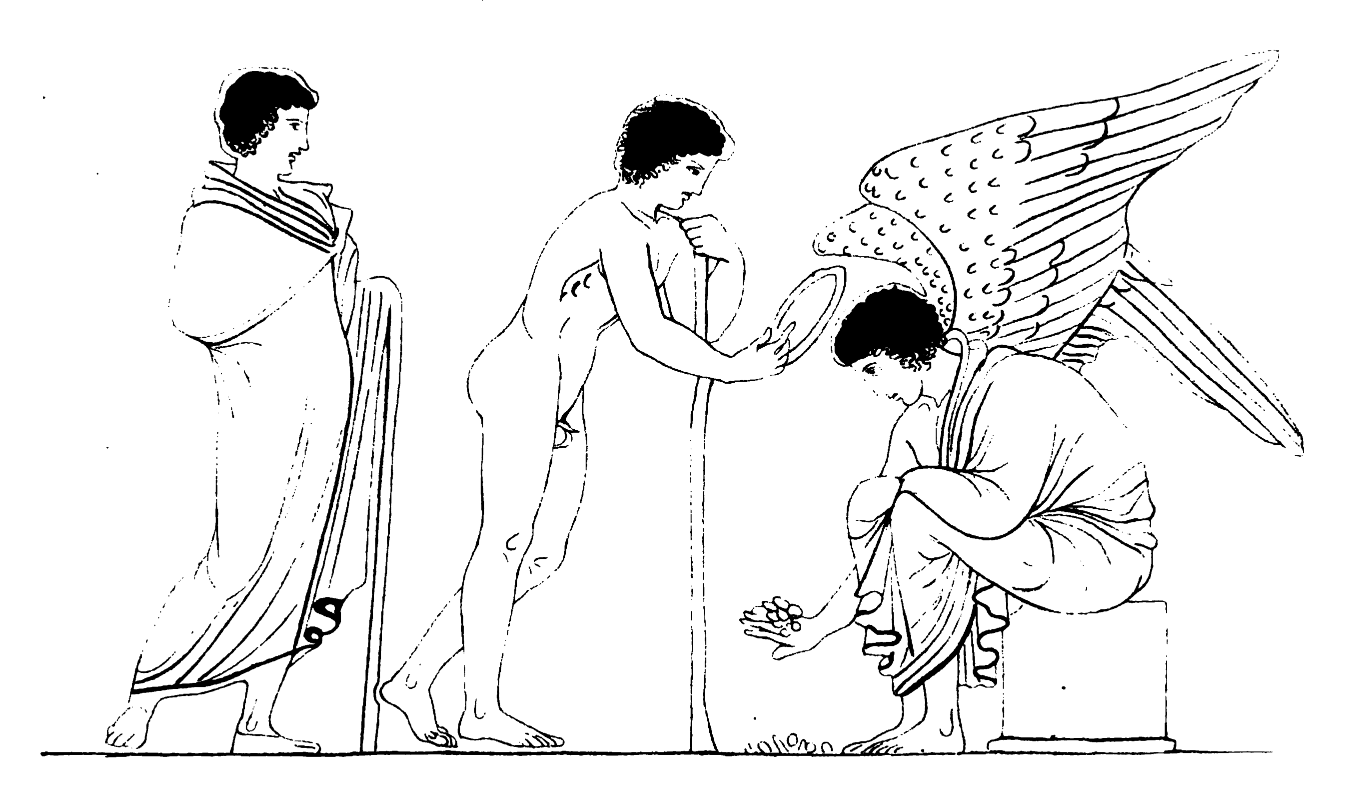


Nachtrag zu S. 23. In dem mir soeben zukommenden Heft no. 5 (1876) der 'Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France' veröffentlicht Heuzey auf Tafel II no. 3 p. 14 ss. eine kleine reizende Terracottafigur aus Tanagra im Museum des Louvre (ein zweites Exemplar bei Herrn Rayet: p. 16), welche einen *vierten* Typus knöchelspielender Mädchen bildet: die Maid hockt auf der Erde und blickt auf die eben geworfenen Knöchel herab (die auf der Basis liegend hinzuzudenken sind); in der Rechten hält sie wie es scheint den Würfelbecher (vgl. dazu Anm. 44 und 68), in der Linken das Beutelchen, in dem die Knöchel aufbewahrt werden (vgl. dazu Anm. 29). — Ob die gleichfalls aus Tanagra stammende schöne Terracotta eines auf der Erde knieenden Mädchens auf derselben Tafel no. 2 ein (*fünfter*) Typus einer Astragalizusa ist, welche mit der Rechten Knöchel aufzunehmen im Begriff ist, oder ob sie etwa Blumen (zB. Veilchen) pflücken will, musz ich mit Heuzey p. 13 unentschieden laszen. — Auf derselben Tafel ist auch eine Münze von Kierion abgebildet, auf der neben der knöchelspielenden Arne ein Astragalos auf der Erde liegt; vgl. S. 16 Anm. *).

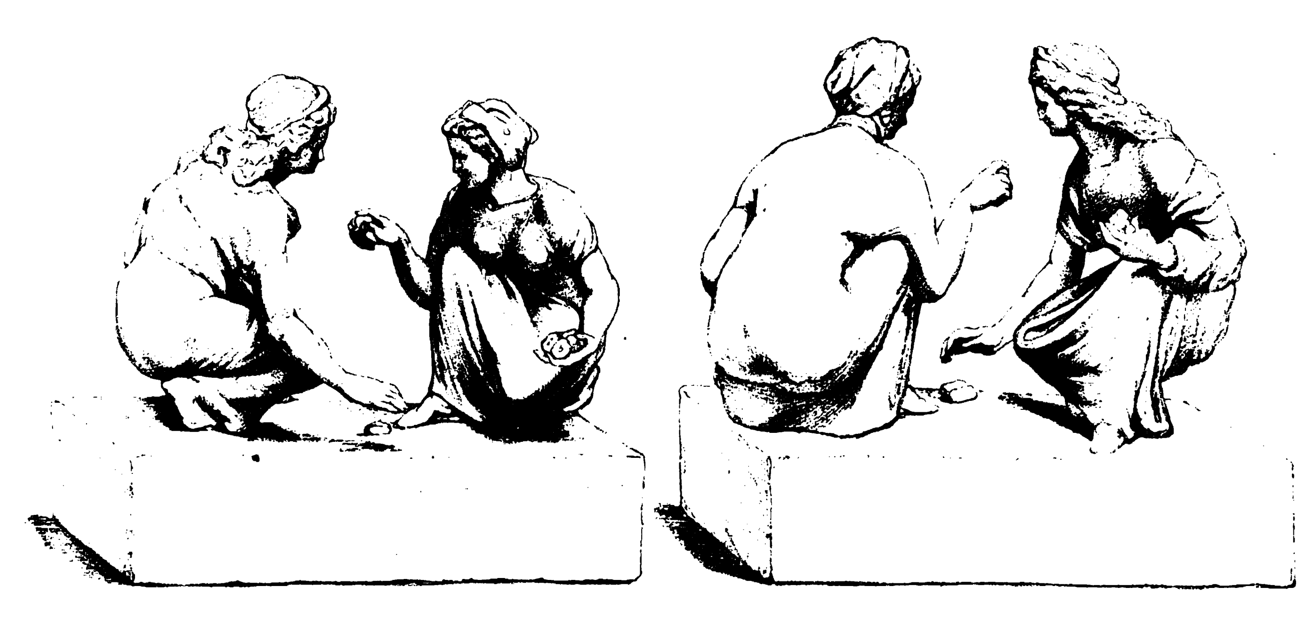
Halle, Druck von E. Karras.



H. Schenck. del Druck v. Aug. Kürth, Leipzig



2.



H. Schenck, del.

1a 1b



VIERTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VERHÜLLTE TÄNZERIN

BRONZE IM MUSEUM ZU TURIN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER TAFEL UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE A/S.
MAX NIEMEYER.
1879.

VIERTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VERHÜLLTE TÄNZERIN

BRONZE IM MUSEUM ZU TURIN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER TAFEL UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE A/S.
MAX NIEMEYER.
1879.



πῶς οὖν οὐ παναρμόνιόν τι χρῆμα ἡ ὄρχησις, θήγουσα μὲν τὴν ψυχὴν, ἀσκοῦσα δὲ καὶ τὸ σῶμα, τέρπουσα δὲ τοὺς ὁρῶντας, διδάσκουσα δὲ πολλὰ τῶν πάλαι ὑπ' αὐλοῖς καὶ κυμβάλοις καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ καὶ κηλήσει διά τε ὀφθαλμῶν καὶ ἀκοῆς;

Zu den vielen Bronzen, welche mit Beginn des Jahrhunderts (1808 und 1811) vom Grafen Morra de Lavriano in den Ruinen des römischen Municipiums Industria (früher Bodincomagus; heute Monteù da Po) gefunden wurden[1] und durch Schenkung erst in den Besitz des königlichen Hauses, dann seit 1866 in das Museum von Turin gekommen sind[2], gehört auch diejenige Figur, welche, bisher nur flüchtig erwähnt[3], nach einem von Herrn Director Ariodante Fabretti freundlichst vermittelten Lichtbilde in halber Grösse des Originals auf der beifolgenden Tafel abgebildet ist. Und zwar eigentlich zum ersten Mal abgebildet ist oder wenigstens zum ersten Mal allgemein zugänglich gemacht wird, da die frühere Abbildung, abgesehen von der Unvollkommenheit der Wiedergabe, so gut wie unbekannt geblieben und als nicht vorhanden zu betrachten ist. Dieselbe findet sich nämlich in einem nicht in den Handel gekommenen und überhaupt nur in sehr wenigen Exemplaren, wie es scheint, verbreiteten Werkchen[4], dessen eines dem Turiner Museum gehöriges Exemplar mir durch Fabretti's Zuvorkommenheit hier zur Verfügung stand: *Fondemens d'anciens édifices découverts en 1808 et 1811 par le C. B. M. de L.* [d. i. Conte B. Morra de Lavriano] *dans*

1) Ueber neuere Ausgrabungen (1875 und ff.) daselbst, aber ohne sonderlichen Erfolg: vgl. Atti della Soc. di Archeol. per la Provincia di Torino I p. 98; p. 193 s. und p. 387 ss; II p. 113 ss. Eine Monographie über Industria ist demnächst von Fabretti zu erwarten.

2) Vgl. dazu Wieseler Nachr. der Kgl. Ges. der Wiss. und der Univ. zu Göttingen 1877 no. 24 S. 681 ff; Heydemann Drittes Hall. Winckelmannspr. S. 41 no. 22 ff.

3) Vgl. Wieseler a. a. O. S. 683; Heydemann a. a. O. S. 41 Anm. 98.

4) Vgl. auch Mommsen CILat. V 2 p. 845 unter 'Industria'.

un champ acheté sur le territoire de Monteu du Po region de Bosco rotondo, ou St. Jean, dans le site de l'ancien Municipe d'Industria. Turin 1843. Lithographie Junck. Sechs Tafeln in Grossfolio (mit einigen Bemerkungen). Hier ist auf Tafel III unter no. 27 unsere Figur in der Grösse des Originals abgebildet und auf Tafel I, welche einen Plan der Trümmer und der damaligen Ausgrabungen von Industria enthält (*'Indication des lieux où l'on a trouvé les choses les plus remarquables'*), auch genau der Ort verzeichnet *'où l'on trouva les deux statues en bas relief de femmes Pl. III. no. 26 et 27.'*

Darnach wurde die Bronze — nebst einer zweiten Tänzerin[5], welche, von gleicher Arbeit und Grösse, in Haltung und Bewegung ebenso ruhig und steif als ihre Gefährtin bewegt und anmuthig ist — innerhalb eines Gebäudes gefunden, das ein kleines Theater gewesen sein soll, und zwar neben der Brüstungswand des obersten Umgangs, vorausgesetzt dass die Bezeichnung des Baues als 'Theater' oder genauer als 'Odeum' sicher ist[6]. Immer aber ist sicher, dass die beiden Figuren zum Schmuck der betreffenden Wand gedient haben, neben der sie ausgegraben wurden: sie sind als Flachrelief behandelt, nur die vordere Oberfläche ist hergestellt, und waren bestimmt auf einen Hintergrund aufgesetzt zu werden, ähnlich wie die Figuren des Erechtheionfrieses — und dieser Hintergrund wird jene Wandfläche gewesen sein, deren Reliefschmuck aus einer grösseren Anzahl von solchen tanzenden Einzelgestalten gebildet gewesen sein mag, von denen uns nur diese zwei noch erhalten geblieben.

Dargestellt ist eine junge Frau, das Haar gescheitelt und schlicht um die Stirn gewellt, in langem Kleid (*χιτὼν σύμμετρος* oder *ὀρθοστάδιος*) und Schuhen (etwa *βλαυτία*), welche ganz in ihren weiten Mantel gehüllt, so dass ausser den beiden Händen nur Stirn Augen und Nase frei bleiben, nach linkshin vom Beschauer vorwärts tanzt oder vielmehr 'flüchtig wie ein Gedanke' auf den Fuszspitzen vorwärts schwebt: der linke Fuss ist weit über den rechten vorgesetzt, der rechte Arm in Schulterhöhe anmuthig gehoben, das Haupt mit Schelmerei ein wenig zurückgeneigt, die Hand des gesenkten linken Arms leise der Bewegung des Körpers nach vorwärts folgend — der ganze

5) Das Original dieser Bronze, ebenfalls im Turiner Museum (wie mir Fabretti brieflich mitgetheilt), habe ich nicht gesehen (vgl. Drittes Hall. Winckelmannspr. S. 37). Abgebildet bei Morra de Lavriano l. c. III 26: die Frau, in Chiton und Mantel, mit Sandalen (deren Riemenzeug auf den Füssen sichtbar ist), steht in Vorderansicht da, den Kopf grade aufrichtend, den rechten Fuss ganz wenig zurücksetzend; den rechten Arm hat sie in Schulterhöhe gehoben und neigt die rechte Hand dem Kopf zu; die gesenkte linke Hand hält das eine Ende des Mantels, welcher, auf der linken Schulter und über dem Rücken liegend, unter dem rechten Arm weggeht und die rechte Brustseite freilassend, den vorderen Körper sowie den linken Arm mit Ausnahme der Hand bedeckt und über der Schulter nach hinten zur Erde herabfällt; zwischen Körper und linkem Arm hat sie den Mantel ein wenig empor gezogen (vgl. dazu die Figur unten *S*[9]); das Haar ist einfach gescheitelt und nach hinten zusammengekämmt. Der Eindruck, den die Figur in der (allerdings mangelhaften) Zeichnung macht, ist sehr steif; dasselbe Motiv zB. bei der Herculanensischen Figur Ant. di Ercol. VI 70; u. a. m.

6) Zu vergleichen sind und als Bestätigung dieser Bezeichnung zu verwerthen etwa die Grundrisse der kleinen Theater von Pompeji (abg. zB. Wieseler Theaterg. und Denkm. II 7, B; u. ö.); von Knidos (Wieseler a. a. O. I 7; u. ö.); u. s. w.

Körper ist in Thätigkeit und Bewegung [7]; nicht nur die Füsse, Alles an der Frau tanzt mit, Hände [8] Kopf und Rumpf. Dabei aber andererseits eine Gehaltenheit und eine Anmuth, die den Tanz der Frau zu einer seltenen Vollendung erheben! Die vollständige Verhüllung, hier in der That das 'Echo der Gestalt', trägt zur harmonischen Schönheit des Ganzen noch mehr bei: die Umrisse des Körpers und der Glieder werden unter der Fülle der Falten weicher und zarter, die äussere Erscheinung voller und reicher.

Mit der wunderbaren Schönheit der Composition hält die Arbeit der Bronzefigur nicht gleichen Schritt, obgleich sie immer noch eine leidliche Copie etwa aus der Mitte des zweiten christlichen Jahrhunderts ist. In dem einstigen Original wird aber das zurückgesetzte rechte Bein vom Knie an abwärts deutlich unter dem Gewande hervorgetreten sein; auch das mit der Bewegung nicht vereinbare, nach vorwärts geworfene Gewandstück des Chiton (hinter der linken Wade) wird im Original nicht vorhanden gewesen sein. Gut ist dagegen die Erhaltung der 0,42 hohen Figur: es fehlt nur der rechte Fuss; oben, am Oberkopf links, ist ein kleines Stückchen von den Mantelfalten abgebrochen; die leere Stelle in dem Mantel, links vom Hals, wurde durch den Hintergrund, auf den die Figur aufgesetzt ward, ausgefüllt.

2.

Darstellungen mehr oder weniger *ähnlicher Tänzerinnen* sind uns aus dem Alterthum in Malerei wie in Plastik mehrfach erhalten [9]. Indem ich im Folgenden eine Uebersicht der wichtigsten mir bekannt gewordenen Beispiele gebe, bemerke ich, dass das Charakteristische dieser Tänzerinnen [10] in der durch den Mantel bewerkstelligten *völligen Verhüllung* [11] der Gestalt von Kopf bis Fuss liegt, dass dieselbe aber nicht überall in Betreff *des Kopfes und der Hände* mit derselben Consequenz durchgeführt ist, sondern die möglichste Mannigfaltigkeit aufweist.

Vasenbilder

A. Halsbild einer hohen Amphora aus Ruvo im Neapeler Museum no. 3220: abgebildet Annali 1843 Tav. O unter Q; vgl. ausser den in meiner Beschreibung angeführten Besprechungen noch Helbig Unters. camp. Wandmal. S. 316. — Um einen Jünglingskopf (wol des Adonis) in

7) Vgl. dazu vor Allem Plato de leg. VII p. 814 und p. 816; Xen. Symp. II 16; u. a. m.

8) Zur 'χειρονομία' beim Tanzen vgl. Athen. p. 134 B und 630 B; 631 B; Plut. Quaest. symp. XV 2, 15 und Fragm. I 8 ed. Dübner; u. a. m. Vgl. mehr bei Krause Gymnastik S. 810, 6; Becker Charikles² I S. 187; u. s. w.

9) Vgl. vor Allen Stephani Compte rendu 1870/1871. S. 172 f.

10) Einen einigermassen ähnlich verhüllten *Tänzer* (mimus) vermag ich nur einmal nachzuweisen: Candelaberfigur des Museo Gregoriano I Tav. 51, 5 (ein tanzender Mann, in ein Gewand gehüllt, das nur das Gesicht und die Beine von den Knieen abwärts freilässt).

11) Daher ich Figuren wie zB. Inghirami Vasi fitt. IV 343; Tischbein Vas. III 24 (= Moses Vas. of Englefield 26) und 25; Vase unten *E* (Figur rechts); und andere mehr, bei denen der Mantel ausser Gesicht und Hand auch die ganze eine Brustseite nebst Schulter und Arm oder noch mehr entblösst zeigt, bei Seite lasse.

phrygischer Mütze, tanzen zwei Frauen, beide je in Schuhen und langem weitem Mantel der nur Nase und Augen freilässt: die eine (*1*), links vom Beschauer, nach rechts gewendet, hat den rechten Fuss über den linken vorgesetzt, die linke Hand gegen den Mund erhoben, die Rechte nach hinten zurückgestreckt; die andere (*2*), rechts vom Beschauer, nach links gewendet, hat den linken Fuss über den rechten vorgesetzt, die rechte Hand in der Höhe der Wange erhoben, den linken gesenkten Arm ein wenig vorgestreckt.

B. Bild eines sog. Askosgefässes aus Ruvo in der Sammlung Jatta no. 1402: abgebildet Archäol. Zeitung 1872 Taf. 70. — In einem bacchischen Zuge tanzt nach rechts hin eine Mänade, beschuht und in Mantel, den Kopf nach einem ihr folgenden Satyr umwendend; das Gesicht ist von Kinn bis Stirn frei, die Rechte vor den Mund, die Linke in Schulterhöhe erhoben.

C. Bild eines Kruges aus Ruvo in der Sammlung Jatta no. 1167: abgebildet auf S. 3 in $^2/_3$ Grösse des Originals nach einer Bause, die ich meinem Freunde Giulio Jatta verdanke; die Zeichnung des Bildes ist sehr flüchtig und höchst ungeschickt, ja grob. — Zum Spiel einer Flötenbläserin tanzt eine Frau, nach linkshin vorwärtsschreitend, in Schuhen und reichbesticktem Mantel, dessen dicker Stoff die Bewegungen des Körpers nicht durchscheinen lässt; nur das Gesicht vom Kinn bis zum Haar über der Stirn ist frei; die Rechte vorgestreckt und erhoben, die gestreckte Linke ein wenig vom Körper abstehend. Zur Raumausfüllung sind eine Tänie und ein Kranz mit Enden angebracht.

D. Bild eines Kraters aus S. Agata de' Goti im Neapeler Museum no. 1991: beschrieben in meinem Katalog. — Eine Frau, in Schuhen Chiton Ohr- und Stirnschmuck, ‘in einen weiten Mantel, der nur das Gesicht freilässt, ganz eingehüllt’, blickt tanzend zurück nach der ihr folgenden Frau, welche die Doppelflöte bläst.

E. Bild einer verschollenen Hamilton'schen Vase aus Unteritalien: abg. Tischbein Vas. I 48, Panofka BaL. IX 4; Müller-Wieseler DaK. II 44, 654. — Im Zuge schwärmender Maenaden tanzt eine Frau dahin, nach links eilend, in Schuhen und Mantel [12], der nur Hals und Gesicht bis zum Scheitel enthüllt lässt: den Kopf neigt sie ein wenig zurück; die rechte Hand ist gegen die Wange erhoben, die linke über den Leib vorgestreckt.

F. Scherbe einer Trinkschale aus der Krim im Museum der Ermitage: abg. Compte rendu 1869 Taf. IV 12. — Zum Spiel eines flötenblasenden Satyrs tanzt nach rechtshin eine Baccha, in Chiton und Mantel, der ausser dem linken Unterarm nebst Hand noch Augen und Stirn frei lässt; in der Linken hält sie an der Oehse ihr Tympanon herab, während sie zum Satyr umblickt.

G. Bild eines kleinen Skyphos im Neapeler Museum no. 2303: beschr. in meinem Katalog. — Während auf der einen Seite Dionysos sitzt, tanzt auf der anderen eine Bacchantin ‘in Schuhen und Schmuck, ganz in den weiten Mantel gehüllt, der vom Gesicht nur Stirn Augen und Nase freilässt’; sie fasst mit der Linken das Gewand und hebt die rechte Hand empor.

H. Lekythosförmiges Gefäss aus Ruvo im Museum zu Neapel no. 2919: abgebildet in $^2/_3$ der Originalgrösse am Schluss des Programmes; vgl. Furtwängler Eros S. 59, 2. Von ungemein

12) Einen Chiton wie ihre Gefährtinnen hat sie, wie mir scheint, nicht an.

anmuthiger aber auch sehr flüchtiger Zeichnung. — Eros schlägt das Tympanon zu dem Tanz zweier Frauen. Die eine, in Schuhen Unterrock und fliegendem kurzem Mantel, schlägt beide Hände über dem Kopf zusammen; die andere, nach linkshin tanzend, ist beschuht und in einen weiten dünnen Mantel gekleidet, der die linke Hand und den ganzen Kopf freilässt: sie hat den linken Fuss über den rechten weit vorgesetzt; die Rechte liegt auf der Brust, die Linke ist zurückgestreckt, das Gesicht zur Gefährtin umgewendet. Zu beachten ist die Frisur ihres Haares: während es hinten in langen Locken herabfällt, ist es über der Stirn in einen hohen Büschel zusammengekämmt und steht wie ein Horn empor (vgl. ähnliche Frisuren Neap. Vasens. no. 1990; 2270; 2776; u. ö.). Zwei Sträucher und vier Rosetten füllen die leeren Stellen des Bildes aus.

J. Symposionscene: abgebildet bei Inghirami Vasi fittili III 273. — Vor zwei Jünglingen, die Kottabos spielen, und zwei Hetaeren, von denen die eine Flöte bläst, tanzt eine dritte Hetaere, in Schuhen und Chiton, mit Ausnahme des Kopfes ganz in den Mantel gehüllt: sie schreitet tanzend nach linkshin, indem sie den linken Fuss über den rechten setzt und den Kopf zurückdreht; zugleich hebt sie die Rechte empor und hält sie vor den Mund; der linke Arm liegt an der Brust.

K. Bild eines Kraters im Louvre: abg. Millin Peint. I 16; Élite céramogr. IV 61. — Zu der Musik eines Tympanons, das Eros rüttelt und schlägt, tanzen zwei Frauen, während eine dritte zuschaut und die Preistänie bereit hält. Die eine Frau, in Chiton, hebt tanzend die linke Hand hoch über den Kopf, während sie in der gesenkten Rechten einen Epheuzweig hält. Inzwischen dreht sich die andere Frau, mit Ausnahme des Kopfes in den weiten Mantel gewickelt, tanzend auf den Fuszspitzen (sie ist unbeschuht) herum und wirft das Haupt aufgeregt hintenüber; sie hat die Rechte in Schulterhöhe gehoben und auf die Brust gelegt, die gesenkte linke Hand aber ein wenig vorgestreckt.

Zu vergleichen sind auch noch verwandte Figuren auf den Vasenbildern zB. Neap. Mus. no. 2419 (die letzte Figur rechts auf der Rückseite: abg. zB. Mus. Borb. XII 21 ss.; u. ö.); no. 3242 (auf dem oberen Streifen der Rückseite); und andere mehr.

Eingeritzte Zeichnungen

L. Spiegel aus Korinth: abgebildet Revue Archéologique NS. XVII 1; vgl. auch Helbig Unters. S. 316 f; Mylonas *Ἑλληνικὰ κάτοπτρα* p. 16 no. 1. Die Zeichnung ist sehr flüchtig, eigentlich nur skizziert, aber wunderbar sicher und anmuthig. — Zwei Tänzerinnen, beide beschuht uud ganz verhüllt: nur die linke Hand [13] der einen und das Gesicht von beiden sind frei, der Mund aber je wieder durch die unter dem Mantel gehobene Rechte verdeckt. Obgleich sie eben nach entgegengesetzten Seiten von einander sich entfernen, tanzen sie doch zusammen, wie das gegenseitige Zurückwenden der Gesichter zeigt. Die eine Frau (*1*), nach linkshin schwebend, setzt das linke Bein weit über das rechte vor und streckt den linken Arm in Schulterhöhe vorwärts aus; die andere (*2*) dagegen schwebt nach rechtshin, den rechten Fuss nachschleifend, den linken Arm senkend.

---

13) Bei der Figur rechts ist die linke Hand wol auch verhüllt anzunehmen.

M. Bacchischer Thiasos auf einer Cista aus Palestrina; im Besitz von Agosto Castellani: abgeb. Mon. inediti X 45. — Zu dem Flötenspiel eines Silens[14] tanzt eine Bacchantin, nach rechtshin schreitend, ganz eingehüllt: nur Augen und Wangen sind sichtbar; sie hebt den linken Arm hoch empor, streckt die gesenkte Rechte ein wenig vor und wendet den Kopf um. Eine zweite Bacchantin, ebenso verhüllt, nur dass auch noch die Nase frei ist, lehnt sich gegen einen Pfeiler, 'vom Tanz ausruhend', wie Furtwängler richtig bemerkt (Annali 1877 p. 220).

N. Bacchischer Thiasos auf einer Cista im Brittischen Museum: abg. Gerhard Atlas zu den Akad. Abh. Taf. 58; vgl. Schöne Annali 1866 p. 165, 11; Furtwängler Annali 1877 p. 219. — Einem Satyr gegenüber tanzt nach rechtshin eine Mänade, beschuht und in weitem Mantel, der nur Stirn Augen und Nase freilässt; ihr rechter Arm liegt über dem Leib, der linke war gesenkt und ein wenig vorgestreckt; auf dem Kopf scheint sie die Haare etwa wie ihre Gefährtin auf *H* frisiert gehabt zu haben und daher der verhüllende Mantel auf dem Kopfe solche 'phrygische Mützenform' zu bilden.

O. Zwei Cisten Barberini no. VII und no. VIII: beschrieben von Helbig Bull. 1866 p. 80 s. und richtigstellend Furtwängler Annali 1877 p. 219 nebst Nota 1. — *'Due repliche identiche: la figura rispettiva, riunita con altre senz' alcun senso chiaro, corrisponde ancor più* (als die Figur auf *N*) *alla nostra* (d. i. Figur *M*), *perchè solleva il braccio destro verso il naso lasciato scoperto dalla veste, ed abbassa l'altro; ecc.'* Furtwängler l. c.

P. Etruskischer Spiegel aus Palestrina: abg. Gerhard Etr. Spieg. Taf. 407; zu den Inschriften vgl. Fabretti CIItal. 2513 *ter.*; Corssen Spr. der Etr. I S. 242. — Zu dem Leierspiel des 'Phaun' tanzt 'Ratupis', nach rechtshin, reich geschmückt und bekränzt, ganz in den Mantel gehüllt, der nur das Gesicht und den Hals freilässt; sie setzt den rechten Fuss über den linken vor und hebt unter der Verhüllung beide gesenkten Hände im Ellenbogen empor und ein wenig vom Körper ab. Dem Tanze schaut ausruhend 'Sleparis' zu, sitzend und gleichfalls ganz in den Mantel gehüllt. Eine Replik der Darstellung ist in Caere gefunden worden (Archäol. Anzeiger 1864 S. 288, 4): hier lautet der beigeschriebene Name der Tänzerin 'Ferphia'.

Gemälde

Q. Frescobild aus der sog. Villa des Cicero in Pompeji; im Museum zu Neapel; Helbig no. 1904, 2: abg. zB. Antich. d'Ercol. III 28; Gargiulo Racc. III 47, 1; u. ö. — Beschuht und in weitem Mantel, der nur die Finger der linken Hand und das Gesicht freilässt, schwebt die Frau nach linkshin; die Rechte ist auf die Brust gelegt, die Linke nach vorwärts herab gestreckt, der Kopf zurückgewendet.

R. Desgleichen bei Helbig no. 1939: abg. zB. Antich. d'Erc. III 30; Gargiulo Racc. III 46, 1; u. ö. — In Schuhen und Mantel, der vom Hinterkopf herabfallend den Kopf freilässt sowie

---

14) Das 'Futteral' (*συβήνη*) zu seinen Flöten hat der Silen an einen Nagel an dem vor ihm befindlichen Pfeiler aufgehängt; Furtwängler dachte irrthümlich etwa an *'un paio di scarpe'* (Annali 1877 p. 221).

die beiden Hände: die Frau schwebt, den rechten Fuss über den linken vorsetzend, nach rechtshin und streckt beide Arme weit vor; auf der Linken trägt sie ein Kästchen.

*R**. Drei Figuren in einem Grabe, wie es schien, bei Sparta: kurz erwähnt von Dumont Rev. arch. NS. XVII p. 90 Note 1. — *'On distinguait encore, sur trois des parois interieures, des peintures très-endommagées, et entre autres trois figures qui, pour l'attitude et le mouvement, ressemblaient beaucoup à la danseuse qui occupe la partie gauche du miroir trouvé a Corinthe* (L^1). *Ces représentations, qui rappelaient les fresques de Pompéi, appartenaient à l'époque romaine'.* Dumont l. c.

Zu vergleichen sind auch noch verwandte Tänzerinnen wie zB. Helbig no. 1904, 1 (abg. zB. Ant. d'Ercol. III 29; Garg. Racc. III 47, 2; u. ö.); no. 1907 (die Figur links vom Beschauer: abg. zB. Ant. I 18; Garg. III 45, 1; u. ö.); u. a. m.

Reliefdarstellungen

S. Zwei Marmorreliefplatten aus dem Dionysostheater zu Athen. Nicht übele Copieen der römischen Kaiserzeit (etwa aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts) nach wundervollen Compositionen. Ihre Verwendung im Theater ist nur zu muthmassen: sie werden den Schmuck einer Wand oder einer Brüstung gebildet haben, ähnlich wie die beiden Bronzen von Industria? — *1.* Abgeb. Revue Archéol. NS. XVII 2; vgl. dazu Heydemann Athen. Marmorbildw. no. 701. Die Frau schwebt tanzend nach linkshin, den linken Fuss nachschleifend: dabei neigt sie den Kopf hintenüber, zieht mit der über den Leib vorgestreckten Linken den Mantel vorwärts und fasst mit der Rechten den Saum desselben in Schulterhöhe; entblösst sind das Gesicht, die Finger der rechten Hand sowie die linke Hand nebst der Handwurzel. Das rechte Bein vom Knie abwärts ist weggebrochen. *2.* Abgeb. Rhusopulos Ephem. Archaiol. II 26, 3 und 27; vgl. Heydemann ebd. no. 700. Die Frau schreitet auf den Fuszspitzen tanzend nach links, mit den gesenkten Händen die Gewandung leicht aufraffend, um bequemer schreiten zu können. Unverhülllt ist die linke Hand und der Kopf, den aber der Mantel ursprünglich gleichfalls am Hintertheil verhüllte: während des Tanzens ist er auch vom Hinterkopf herabgeglitten, wie noch das über dem Nacken sichtbare Mantelstück zeigt. Vgl. auch die mittelmässige:

T. Copie dieser Tänzerin (S^2) auf einem mehrfigurigen Relief im Museo Chiaramonti, etwa aus der Zeit des Hadrian stammend, wo sie am Hinterkopf verhüllt ist (abg. Mus. Chiar. I 44, 1; vgl. Friederichs Berl. Ant. Bildw. I no. 636).

U. Dreiseitige Ara aus pentelischem Marmor; im Lateranensischen Museum no. 323: abg. Garrucci Mus. Lat. 47; vgl. Benndorf-Schöne Lat. Mus. S. 201 ff. Gute Copistenarbeit etwa aus dem ersten christlichen Jahrhundert. — Von den tanzenden Bacchantinnen gehören hierher vor Allem die drei Figuren der Seite no. 2, von denen die Tänzerin (*1*) rechts eine ziemlich genaue Wiederholung der Figur S^1 ist. Erhalten ist hier auch das rechte Bein: zu beachten ist an demselben der kreisförmige Aufschlag des Mantelsaumes dicht über dem Fuss, der ebenso an der Bronze von Industria sich findet. Die Tänzerin (2) in der Mitte springt und tanzt lebhaft nach linkshin: die Beine sind in den Knieen ein wenig eingezogen, die Rechte ist gesenkt, die linke liegt in der Seite an; der Kopf fehlt, doch scheint er nicht verhüllt gewesen zu sein. Auch bei

der dritten links (*3*), die nach rechtshin tanzt, fehlt der Kopf nebst dem Obertheil der Brust; ihre Bewegung ist nach derjenigen von *K* zu vervollständigen. Alle drei Frauen sind beschuht und mit dem Chiton bekleidet.

V. Vase aus pentelischem Marmor in der Villa Borghese: abg. Annali dell' Inst. 1863 Tav. L 1; vgl. Beschr. Roms III 3. S. 241, 22; Michaelis Annali l. c. p. 334 s. — Vor dem syrinxblasenden Pan tanzen Pyrrhichisten und zwei Frauen, die je in Mantel eingehüllt sind, so dass nur die Fuszspitzen und die Gesichter, bei der zweiten auch noch die linke Hand, entblösst sind. Die eine (*1*) tanzt nach linkshin, den linken Fuss ein wenig vorsetzend, den Kopf leise herabneigend und mit den Händen, von denen die rechte gesenkt ist, die linke in der Seite liegt, die Gewandung leicht aufraffend. Die andere (*2*) tanzt gleichfalls nach links, ist aber im Begriff, sich umzudrehen: sie wendet den Kopf nebst Oberkörper um und streckt dabei die Rechte weit nach hinten zurück; die gesenkte linke Hand liegt ruhig an den Falten des Mantelsaumes.

W. Dreiseitige Basis (eines Candelabers), erhalten wie es scheint nur in den Skizzen des Coburger Codex (cf. Matz Monatsber. der Berl. Akad. 1871 S. 473 no. 77) und des Codex Pighianus (fol. 314): beschr. Jahn Ber. dSGdW. 1868 S. 201 no. 99 (von mir auf der Berliner Bibliothek eingesehen). — An jeder Seite eine nach linkshin gerichtete Tänzerin: die erste (*1* = Jahn b) ist ganz gleich der Figur *V*¹; wenn auf der Zeichnung die gesenkte rechte Hand aus dem ganz verhüllenden Mantel *unbedeckt* hervorkommt, so ist das nur ein Versehen des Zeichners, da doch im Mantel kein modernes Armloch anzunehmen ist. Die folgende Tänzerin (*2* = Jahn a) setzt das linke Bein über das rechte vor und wirft den Kopf zurück; die rechte Hand, deren Arm im Ellenbogen gehoben ist, liegt auf der Brust, die linke ist gesenkt; ganz eingehüllt mit Ausnahme des Gesichts und der linken Hand. Die dritte Tänzerin (*3* = Jahn c) ist völlig gleich der Figur *V*².

X. Reliefbruchstück zu Athen: abg. Müller-Schöll Mitth. V 12; Müller-Wieseler DaK. II 43, 544; vgl. Michaelis Annali 1863 p. 311 ss., *B* und p. 333. — Dem hockenden und wol blasenden Pan naht tänzelnd eine der Horen, in Bewegung und Gewandung der Frau *V*¹ entsprechend.

Y. Reliefbruchstück ('abgesägte Hautrelieffiguren') in Blundell Hall zu Ince: abg. Engravings of the princ. stat. I 27; vgl. Michaelis Arch. Ztg. 1874 S. 29 no. 217. — Ein Jüngling in Mantel und die Wiederholung der Figur *V*¹.

Z. Runde Ara im Lateranensischen Museum no. 202: abg. Benndorf-Schöne Taf. IV 3. — Pan geht blasend zwei tanzenden Horen voraus: die eine (*1*) setzt den linken Fuss über den rechten weit vor und wirft den Kopf ein wenig zurück, die Linke in die Seite stemmend und die gesenkte Rechte ein wenig vorstreckend; nur ihr Gesicht ist unverhüllt. Die zweite (*2*), an der ausser dem Kopf noch die beiden Hände vom Mantel frei sind, tanzt ebenfalls nach linkshin, wendet aber den Kopf um: zugleich hebt sie beide Arme fast rechtwinklig empor und lüpft mit den Händen das wie es scheint ursprünglich über dem Kopf liegende Mantelstück.

a. Hekateherme (von griechischem? Marmor) aus Porto; in der Sammlung Torlonia no. 148: beschr. Visconti Catal. p. 78 (der aber irrthümlich von einem 'frammento di candelabro' spricht; der Obertheil des Götterbildes ist weggebrochen). Um den Hermenschaft tanzen nach

linkshin die drei verhüllten Horen herum, in leidlich guter Arbeit nach schönen Vorlagen. Die erste Hore (*1*), ist nach meinen Notizen in ihrer Bewegung und Erscheinung der Frau V^1 u. s. w. ganz gleich. Die zweite (*2*) wirft den Kopf hintenüber, hat den rechten Arm im Ellenbogen gehoben und auf die Brust gelegt, den linken aber gesenkt: gleich W^2. Die dritte endlich (*3*), welche den linken Arm gesenkt und den rechten über die Brust gelegt hat, blickt um und herab zu dem ihr folgenden Hunde, welcher nach ihrem Gewande schnappt. Die Köpfe der Figuren sind alle zerstossen. [Vgl. jetzt auch Schreiber Arch. Ztg. 1879 S. 74 f. no. 148].

b. Marmorputeal im Giardino della Pigna des Vatican: abg. Gerhard Ant. Bildw. XIII (die Form ebd. Taf. 316, 6); vgl. Gerhard Prodromos S. 190 ff. und Beschr. Roms II 2 S. 107, 23 (er denkt irrthümlich an die Rückführung der Kora). — Eine der drei Horen, die Bacchus und Apollon umgeben, schreitet tanzend nach rechts, ganz verhüllt bis auf Gesicht und linke Hand die frei geblieben; sie hat den Kopf zurückgewendet, den linken Arm gesenkt, den rechten im Ellenbogen gehoben.

c. Goldplättchen (Kleiderschmuck) aus der Krim; in fünf Exemplaren im Museum der Ermitage: abg. Bull. Nap. Arch. VI 4 no. 15; Antiq. du Bosph. Cim. XX 5. — Dargestellt sind zwei tanzende Frauen. Die eine (*1*), nach rechtshin gewendet, steht auf dem linken Fuss, hebt den rechten nach hinten empor und wirft den Kopf zurück; der rechte Arm ist im Ellenbogen erhoben, der linke (nicht sichtbar) ist gesenkt zu denken; der Mantel lässt nur das Gesicht frei. Die andere Frau (*2*) tanzt ihr von rechts entgegen: sie hat den rechten Fuss vorgesetzt und beide Arme in den Ellenbogen nach vorn gestreckt; entblösst ist das Gesicht und beide Hände, in denen sie Krotala hält.

d. Cameo am Kasten der Heil. drei Könige in Köln: abg. (Vogel) Sammlung der Edelgest. am Kasten usw. Taf. 10 no. 109. — Eine Frau, ganz in den Mantel eingehüllt der nur die linke Hand und das Gesicht freilässt, eilt in Tanzschritt nach rechtshin; den Kopf wendet sie zurück und herab, der linke Arm ist gesenkt und ein wenig vorgestreckt, der rechte im Ellenbogen erhoben und über die Brust gelegt. Hinter ihr steht auf einem Pfeiler eine kleine Figur der Artemis (in langem Chiton; in der vorgestreckten Linken den Bogen haltend und die Rechte [zum Köcher auf dem Rücken] hebend).

Terracottafiguren

e. Figur aus Apulien: abg. Biardot Terrescuites gr. fun. pl. 32, 1. — In Chiton und Mantel, der nur die Augen freilässt, schreitet die Frau in Tanzschritt vorwärts; die Rechte liegt über der Brust auf der linken Schulter, die gesenkte Linke hat Kleid und Mantel gefasst und hebt Beides vom Körper weit ab.

f. Statuette aus der Krim im Museum der Ermitage zu Petersburg: abg. Stephani Compte-rendu 1868 Taf. I 16. — Die Tänzerin hat sich völlig umgewendet, so dass sie uns die ganze Rückseite [15] zeigt, zugleich aber den Kopf mit grosser Schelmerei uns wieder zugedreht (nach rechts-

15) Daher musste 'das Brennloch' natürlich an ihrem Bauch (d. i. ja für den Beschauer dieser Figur *hinten*) angebracht werden; vgl. Stephani l. c. S. 57, 2.

hin blickend); mit der gesenkten Linken hält sie Gewand und Mantel vom Körper ab; der rechte Arm ist im Ellenbogen gehoben und quer über der Brust liegend zu denken; den linken Fuss hat sie tanzend vorgesetzt, den rechten schleift sie nach. Durch die Bewegung ist der Mantel, der Kinn Mund und Nase verhüllt, vom Hinterhaupt herabgeglitten.

g. Zwei Statuetten aus Rhegion im Museum zu Berlin; aus derselben Form: Inventarno. 5209 und 5210 (von mässiger Arbeit; die letztere hat Farbspuren; Höhe c. 0,12). — Die Tänzerin, verhüllt so dass nur Augen und Stirn frei sind, tanzt vorwärts, das rechte Bein vorsetzend; sie hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, den linken Arm gesenkt und die Hand im Ellenbogen) vom Körper ein wenig weggestreckt.

h. Statuette aus Athen im Museum zu Berlin: Inventarno. 6856. — Die Tänzerin (Oberkörper en face), verhüllt so dass nur Augen und Nase frei sind, setzt nach links tanzend den linken Fuss über den rechten und hebt beide Arme vom Körper ein wenig ab sowie im Ellenbogen empor; den Kopf (en face) hat sie nach rechtshin geneigt und blickt herab. Zur (bedeckten) Haarfrisur vgl. *N.*

i. Statuette aus der Kyrenaia im Louvre: abg. Heuzey*) Fig. ant. de terre cuite du Louvre pl. 47, 2. — Die Frau, in Chiton und Mantel, tanzt auf den Fuszspitzen nach linkshin, den linken Fuss über den rechten setzend und den Oberkörper sowie das ein wenig geneigte Gesicht (en face) nach rechtshin umwendend; der rechte Arm liegt über der Brust, die linke Hand ist in die Seite gesetzt; nur das Gesicht ist unverhüllt.

k. Statuette aus Athen, früher Komnos; jetzt im Berliner Museum Inventarno. 6855: vgl. Kekulé Bull. dell' Inst. 1868. p. 53; Helbig Unters. camp. Wandm. S. 317. — Die Frau, in Chiton, ist völlig in den Mantel gehüllt, der nur das Gesicht nebst den Haaren über der Stirn freilässt: sie setzt, dem Beschauer auf den Fuszspitzen entgegentanzend, den linken Fuss weit vor und neigt das Haupt zierlich-schüchtern nach links herab; die linke Hand ist mit der oberen Fläche in die Seite gesetzt, die gesenkte rechte Hand hebt den Mantel weit vom Körper ab. Ungemein anmuthige Composition und gute Arbeit; in Gypsabgüssen verbreitet; Höhe 0,2125.

l. Statuette aus Athen, früher Komnos; jetzt im Berliner Museum: Inventarno. 6857 (auf kleiner Basis; Höhe c. 0,10; weisser Ueberzug). — Die Frau tanzt nach linkshin, den linken Fuss über den rechten vorsetzend, den Kopf nach rechtshin herabneigend; die gesenkte rechte Hand liegt an der Hüfte, die linke ist in die Seite gesetzt. In Chiton und Mantel, der nur Augen Nase und Mund unverhüllt lässt.

m. Statuette aus der Krim im Museum der Ermitage: abg. CR. 1868 Taf. I 17. — Sie schreitet tanzend nach links hin, den linken Fuss vorsetzend und mit den gesenkten Händen (die Rechte ist weniger gesenkt) die Kleidung hebend; nur Augen Nase Mund und Kinn sind vom Mantel nicht bedeckt.

n. Statuette aus der Krim im Museum der Ermitage: abg. CR. 1870/1871. Taf. III 2. — Die Tänzerin, welche (ohne Basis wie die Bronze von Industria) aufgehängt zu denken ist, schwebt

---

*) Nur die ersten beiden Lieferungen dieses Werkes liegen mir vor!

nach linkshin, die Füsse zusammenschliessend und sich auf den Spitzen erhebend und drehend; der rechte Arm liegt nach der linken Schulter zu über der Brust, der linke ist gesenkt und ein wenig vom Körper abstehend. Frei vom Mantel sind nur das Gesicht, welches nach rechts geneigt herabblickt, und die linke Hand; die Füsse sind beschuht.

o. Statuette aus Athen im Berliner Museum: Inventarno. 6858 (Höhe c. 0,10; grobe Arbeit). — Die Frau tanzt nach rechtshin, indem sie den rechten Fuss weit über den linken vorsetzt, beide Arme vorstreckt (der rechte liegt über der Brust) und sich ein wenig zurücklegt; der blaue Mantel lässt nur das Gesicht frei.

p. Statuette (hoch ungefähr 0,20; flotte Arbeit) aus Myrina in Kleinasien; im Berliner Museum: Inventarno. 7631. — Die Frau, in langem Chiton, schreitet tanzend nach rechts, den Kopf weit zurückbiegend und kokett herabsehend; die rechte Hand ist gegen das Kinn gehoben, der linke Arm weit vorgestreckt; frei ist vom verhüllenden Mantel nur die linke Hand und das Gesicht (wenigstens scheint der Mantel ursprünglich über dem Hinterkopf liegend gedacht zu sein).

q. Statuette, früher Durand (Catal. no. 1706; wol unteritalisch): abg. Clarac Mus. de Sc. 776, 1937. — Die Frau (in Chiton) schreitet tanzend in weitem Schritt nach rechtshin: die rechte Hand ist in die Seite gesetzt, die linke gegen die linke Schulter gehoben; der verhüllende Mantel lässt nur den Kopf frei, der mit einem haubenartigen Tuch bedeckt ist.

r. Statuette aus der Krim im Museum der Ermitage: abg. CR. 1876 Taf. VI 2. — Die Tänzerin, deren weiter Mantel den Kopf freilässt, tanzt vorwärts, den linken Fuss weit vorsetzend und den Kopf lustig ein wenig zurücklegend; die linke Hand ist in die Seite gesetzt; der gesenkte rechte Arm im Ellenbogen vorgestreckt.

s. Bruchstück (die Beine fehlen von den Knieen an) einer Statuette aus der Kyrenaia im Louvre: abg. bei Heuzey Fig. ant. de terre cuite du Louvre pl. 46, 2. — Die Frau tanzt nach rechtshin, den Kopf (en face) zurückwendend und neigend; die rechte Hand liegt auf der Brust, die (nicht sichtbare) linke ist gesenkt zu denken; frei ist der bekränzte Kopf.

t. Der Kopf einer verhüllten Tänzerin war noch erhalten und ist abgebildet bei Judica Antichità di Acre X 7: sie tanzte nach linkshin und hat den Kopf, dessen Kinn der Mantel verhüllte (der übrige Kopf ist frei geblieben), ein wenig zurückgeworfen. Vgl. auch noch ebenda no. 6: Kopf mit verhülltem Kinn von einer nach rechtsgewendeten Frau, die doch wol auch als Tänzerin aufzufassen ist.

3.

Dieser nicht unbeträchtlichen Reihe verhüllter Tänzerinnen, welche den erhaltenen Vorrath aber nicht erschöpft und in Zukunft gewiss noch manchen Zuwachs erfahren wird, liegt ein (wie alle Tänze des Alterthums) mimischer Tanz zu Grunde, bei dessen Bewegungen (*φοραί*) und Stellungen (*σχήματα*) der Körper sowie die Gliedmassen mittelst eines weiten leichten Mantels völlig verhüllt wurden, eine Art 'Schleiertanz', dessen Schönheit und Anmuth, nach den häufigen Darstellungen zu schliessen, ohne Zweifel und mit Recht im Alterthum berühmt waren. Um so mehr

ist zu bedauern, dass wir den speciellen Namen dieses Tanzes, welcher im Allgemeinen zur friedlichen Gattung, zur *ἐμμέλεια* gehörte (Plato de leg. VII p. 816; u. a.), nicht kennen noch sonstige Nachrichten über ihn besitzen. Wir sind allein auf seine Darstellungen angewiesen, aus denen etwa das Folgende zu schliessen ist.

Getanzt wurde er — man könnte ihn genauer als *'Manteltanz'* bezeichnen— ausnahmslos (vgl. Anm. 10) nur von Frauen, für welche sich eine solche Verwendung ihrer Mäntel aus dem täglichen Leben von selbst ergab: so, von Kopf bis Fuss eingehüllt, pflegten ja die griechischen Frauen auf den Strassen zu erscheinen [16]. Ueberliefert wird uns diese 'orientalische' Sitte zwar nur von den Weibern Theben's [17], beziehlich Boeotien's [18], sowie Chalkedon's [19] und aus römischer Kaiserzeit [20], aber Kunstwerke aus den verschiedensten Gegenden, besonders Terracottafigürchen [21] und Vasen-

16) Vgl. dazu auch Stephani Ant. du Bosph. cim. II p. 45 und Compte-rendu 1861 S. 7 Anm. 1.

17) Dicaearchi fragmenta ed. Fuhr p. 144 (= Müller Geogr. gr. min. I p. 103 § 18): *τὸ τῶν ἱματίων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κάλυμμα τοιοῦτόν ἐστιν, ὥσπερ προσωπιδίῳ δοκεῖν πᾶν τὸ πρόσωπον κατειλῆφθαι. οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ διαφαίνονται μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ μέρη τοῦ προσώπου πάντα κατέχεται τοῖς ἱματίοις. φοροῦσι δ'αὐτὰ πᾶσαι λευκά.*

18) So sind uns bekanntlich aus *Tanagra* zahlreiche Terracottastatuetten von derartig mehr oder weniger verhüllten Frauen, die bald noch mit dem Hut oder mit dem Fächer oder mit Beidem versehen herumspazieren, erhalten geblieben; ich begnüge mich auf die folgenden Abbildungen zu verweisen: Catal. Albert Barre pl. XI; Heuzey Fig. ant. de terre cuite du Louvre 27, 1 (= Gaz. de Beaux-Arts II Pér. XII. [1875, 2) p. 63; Mon. grecs pour l'encour des étud. gr. No. 3. pl. I B) und 3; u. a. m. — Kekulé Thonfig. S. 25; Griech. Terrac. aus Tanagra im Berl. Mus. 16; Gaz. Archéol. II 20, 1 und 2; Gaz. de Beaux-Arts II Pér. XI (1875, 1) p. 308 (= Heuzey 30, 2) und p. 557; XII (1875, 2) p. 64; XVIII (1878, 2) p. 360; Heuzey Fig. ant. 26. 2; 27, 2; 28, 1; 30, 3; u. a. m. — Kekulé Thonfig. 16 (= Berl. Terrac. 20) und S. 1; Berl. Terrac. 3; 7; 10; 12; 14; Gaz. Archéol. III 4; Heuzey Fig. ant. 25, 1; 3; 30, 1; u. a. m.

Im Besitz des Herrn Imhoof-Blumer zu Winterthur befindet sich eine kleine Terracottafigur aus Tanagra, die das vollendetste Beispiel für diese Frauenmode bietet; es liegt mir durch die Güte des Besitzers eine Photographie vor: die Frau, in Chiton und Schuhen, in der gesenkten Linken den Fächer, ist ganz in den Mantel gehüllt mit alleiniger Ausnahme des Gesichts — aber zur Verhüllung des letzteren liegt, augenblicklich über der Stirn zurückgeschlagen, ein Stück Zeug mit zwei Oeffnungen für die Augen bereit, also gleichsam ein *προσωπίδιον* (vgl. dazu Helbig Camp. Wandgem. no. 1441; Neap. Vasens. no. 2313; RC. no. 148; u. a. m.). Ein gleiches Stück Zeug, ebenso zurückgeschlagen wie bei der Imhoof'schen Figur, trägt die Terracottafrau aus Tanagra im Berliner Museum Inventarno. 6312: doch verhüllt ihr Mantel nicht den Kopf, sondern nur Körper und Arme.

19) Vgl. dazu Plutarch Quaest. graec. 49.

20) Tacit. Annales XIII 45: (Sabinae Poppaeae) rarus in publicum egressus, idque velata parte oris, ne satiaret aspectum vel quia sic decebat.

21) Man vgl. die folgenden *Terracottastatuetten* aus *Athen*: Expéd. de Morée III 43, 2 (= Rev. Archéol. III 105); Stackelberg Gräb. 67, 1 (= Gaz. des Beaux-Arts II Pér. XVII [1878, 1] p. 473) und 2. 3; Berl. Terracottens. Inventarno. 6898; u. a. m. — *Megara*: Gaz. Archéol. II p. 48 — *Korinth*: Bull. de Corr. hell. III p. 36 ss. no. 29 ss. — *Akrai*: Judica Ant. di Acre X 4 und 5; u. s. w. — *Unteritalien*: zB. Berl. Mus. Inventarno. 3557 (Frau spazieren gehend; linkes Spielbein; ganz verhüllt: nur das Gesicht frei; die rechte Hand in die Seite gesetzt, die linke gesenkt; leidliche Arbeit; hoch ungefähr 0,10); vgl. auch ebend. no. 330; 3548; 3549; 3555; 3556; u. a. m. — *Orvieto*: Berl. Terrac. Inventarno. 7568 — *Chersonnesos taurike*: Ant. du Borph. Cimm. 68, 2; Compte-rendu

bilder [22] lassen vermuthen [23], dass die Frauen der alten Welt wol allgemein so verhüllt 'auszugehen' pflegten [24]. Diese Frauensitte ahmten dann die Jünglinge nach, wie Aristophanes [25] klagt und die Rückseiten unzähliger Vasenbilder bestätigen.

Ferner ergiebt sich, dass dieser Tanz von den verschiedensten Frauen bei den verschiedensten Gelegenheiten ausgeführt wurde. Bald sind es Unsterbliche, besonders Maenaden (*B E F G M N U;* wegen des Fundorts wol auch *S*) [26] oder Horen und Nymphen (*V X Z a b*), welche dort zum Flötenspiel (*F M*) oder zum Tympanon (*B*) der Satyrn, hier zur Syrinx des Pan (*V X Z*) oder zu Apollon's Leier (*b*) mantelumwallt tanzen und schweben, bald und meistens sterbliche Menschenkinder, die zum Flötenspiel der Genossin (*C D J*) oder zum Tympanon, das Eros in Person schlägt (*H K*), sich drehen und wiegen. Diese menschlichen Tänzerinnen sind wol

1859 IV 4; 1869 III 11; 1876 VI 3; u. a. m. — *Kyrenaia*: Clarac Mus. de Sc. 632 J, 1449 J (= Heuzey Fig. ant. 47, 3); 890 A, 2267 B; 890 B, 2267 D (= Heuzey 47, 1; Mon. gr. pour l'encour. des ét. gr. No. 3 pl. I C) und F (= Heuzey 48, 4); u. a. m. — *Smyrna*: Berl. Terracottens Inventarno. 6354 — *Kleinasien*: ebend. Inv. no. 6627; 6630; u. a. m. — und so weiter.

22) Auf *Vasenbildern* vgl. die verhüllten Frauen *im Freien* zB. Berl. Vasens. no. 1937 (Ghd Trinksch. Gef. 27); Arch. Ztg. 1845, 31, 2; Annali 1843 Tav. O, T; Inghirami Vasi fitt. 380; Élite cér. IV 57; u. a. m. — Zum Ausgehen bereit und daher schon *in der Gynaikonitis* so verhüllt: Petersburg Ermitage no. 1858 (CR. 1861 I) und 1795 (Ant. du Bosph. cimm. 57, 2); Benndorf Gr. Sicil. Vasenb. 45, 1; Brit. Museum no. 1395 (Inghirami VF. 192; Élite IV 80); Stackelberg Gräb. 26 und 33 (= Panofka BaL. XIX 1); u. a. m. Zu vergleichen sind hier noch die verhüllten aus den Fenstern hervorlugenden Frauenköpfe, bei denen aber die Verhüllung wol mehr die 'Heimlichkeit ihres Thuns' charakterisieren soll: Élite IV 66; Mus. Blacas 32, A; Petersb. no. 1928 (Ant. du Bosph. cimm. 61, 2); Neapel. Vas. SA. 360; u. a. m.

23) Von anderen Monumenten vgl. zB. noch: Bronzefigürchen von Cortona: Frau spazieren gehend; abg. Mus. Cort. 15; Gori Mus. etr. I 98, 3. 4. — Etruskischer Spiegel im Berliner Antiquarium: abg. Gerhard Etr. Sp. 92, 4; vgl. Friederichs Berl. Ant. Bildw. II S. 82 no. 157. — Marmorrelief des Calendarium an der Panagia Gorgopiko zu Athen: Frau in der Procession der grossen Dionysien einhergehend; abg. Philol. XXII S. 403 Figur 20. — Sog. Busto di Vestale im Museum zu Neapel: vgl. Gerhard Ant. Bildw. S. 112, 378 (im Louvre ein moderner Bronzeabguss: abg. Clarac. Mus. de Sc. 1105, no. 230 A; vgl. VI p. 193 no. 3479 B). Doch sicher Porträt (so schon Meyer in Winckelmann's Werken V S. 348 Anm. 191) einer römischen Dame in 'Strassencostüm'. — Carneol Nott in den Impr. gemmarie I 70: vgl. Bull. dell' Inst. 1831 p. 108, 70. Scheint mir gleichfalls wie die vorige Büste erklärt werden zu müssen. — U. s. w. — Vgl. auch Statuen wie die Herculanenserinnen in Dresden (Hettner[3] no. 163) und in Neapel (Ant. di Ercol. VI 81 und 82; Visconti Icon. rom. ed. mil. XV F); ferner Clarac 778, 1949; 888, 2274 E; u. a.

24) Aus *Trauer* ist dagegen die Verhüllung zu erklären zB. bei den 'zu den Gräbern wandelnden' Frauen Bull. Nap. Arch. NS. II 13; Mon. grecs pour l'encour. No. 3 pl. I E (= Heuzey Fig. de terre cuite 26, 3) und F (= Heuzey 25, 2); u. a. m.; vgl. auch Mus. Veronense p. XLIX (tab. II) no. 2 — aus *bräutlicher Sitte* zB. bei der in das Haus geführten jungen Frau Berl. Vasens. no. 1028 (Stackelberg Gr. 41; Panofka BaL. XI 3); u. a. m.

25) Arist. Wolken 987: (der Logos dikaios zum Adikos) *σὺ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοις προδιδάσκεις ἐντετυλίχθαι κτλ.* — Vgl. auch die Verwendung dieser Tracht bei Paris (Gerhard Etr. Sp. 379); bei Apollon (Mem. dell' Inst. II 15, 2; vgl. dazu Drittes Hall. Progr. S. 59, 146); bei einem Thebanerjüngling (Overb. Sagenkr. I. 14); u. a. m. Vgl. dazu Arch. Ztg. 1866 S. 132 Anm. 15.

26) Ich gebe nur die Beispiele, die mich sicher dünken; doch werden zB. *L W c* wol auch Bacchantinnen sein. — Vgl. ebenso verhüllte Bacchantinnen zB. Annali 1847 Tav. O; Helbig Camp. Wandgem. no. 1405; u. a. m.

der Mehrzahl nach als 'Hetaeren'[27] aufzufassen (sicher zB. H^{28} *J P;* wegen der grossen Koketterie *f*); aber manche Einzelfigur unter ihnen (zB. *i k m*) wird eine ehrbare Frau sein, die unter anderen Tänzen auch einmal mit aller ihr zu Gebote stehenden Anmuth den 'Manteltanz' ihrem Gatten vortanzte[29]. Doch nicht allein zum Vergnügen wird der Tanz ausgeführt, auch zur Ehre der Götter wird er getanzt[30], so zu Ehren der Artemis (*d*) oder des Adonis (*A*), wie ja auch das Schwärmen der Maenaden (*B E S U*) und der Tanz der Horen (*V X*) zu Ehren ihrer Gottheiten, des Dionysos und des Pan, geschieht. Auf eine Verwendung bei Opfern weisen auch die Libation auf *T* und das Weihrauchkästchen, welches die Tänzerin auf *R* trägt.

Bewegungen und Stellungen des Tanzes sind so mannigfaltig und wechselnd als möglich, wie sie der Augenblick eben eingiebt, nur stets von dem Streben beherrscht, die grösste Anmuth und Schönheit in der Geschmeidigkeit der Glieder wie im Wurf der Falten zur Geltung zu bringen. Das Tempo ist, mit wenigen Ausnahmen (*A K L Q R* U^3 *d f n r*), gehalten; die Füsse oder Hände sind nur hier und da gewaltsamer bewegt und gestreckt (A^1 L^1 *R* c^1 *o p q*) — jede eckige Bewegung wird möglichst vermieden. Wesentlich ist dabei der 'Tanz der Hände', welche, um die Verhüllung unbehindert handhaben zu können, nur selten etwas anderes als Mantelsaum oder Mantelfalten halten: so vereinzelt ein Weihrauchkästchen (*R*)[31] ein Tympanon (*F*) oder auch Kastagnetten (c^2). Meistens scheint es ein Einzeltanz, ein 'Solo', gewesen zu sein; selbst bei den drei Tänzerinnen auf *U* ist dies der Fall, wie die Herausgeber des Lateranensischen Katalogs mit Verweisung auf heutige italienische Volkstänze mir richtig zu bemerken scheinen: 'die Mittelfigur tanzt bald zu der einen, bald zu der anderen (an ihrem Platz tanzenden) Mittänzerin hin, um in diesem Solotanz dann von einer anderen abgelöst zu werden und selbst deren Rolle zu übernehmen' (vgl. auch *K M P*). Nur vereinzelt tanzen zwei Frauen gemeinschaftlich, bald sich gegenseitig nähernd, bald sich von einander entfernend oder umeinander kreisend (*A L c*).

Die Hauptsache war aber die Anmuth der körperlichen Bewegungen durch die Mannigfaltigkeit des Faltenwurfs zu heben — daher wechselt, wie die Bewegung der Glieder, die Art ihrer Verhüllung. Bald sind nur noch die Augen frei (*F e f g*), bald wie bei der Bronze von Industria Augen und Nase unverhüllt (*A B G L M N O h*); dann wird das ganze Gesicht vom Mantel befreit (*C D E P Q R* S^1 U^1 *V W X Y a b c d i k l m n o*), welcher schliesslich, von den emporgebobenen Händen schleierartig über das Haupt gehalten (Z^2), auch vom Hinterkopf herabgeglitten ist (*H J K* S^2 *q r s*), um in Bälde wieder das Kinn zu bedecken (*t*) und von Neuem mit der Verhüllung des Kopfes zu beginnen. Ebenso sind beide Hände theils ganz einge-

---

27) Eine Hetaere ist doch wol auch die also verhüllte Kitharspielerin bei Gerhard. Mysterienb. Taf. 10.

28) Die Gefährtin mit nackter Brust und kurzem Chiton ist doch sicher eine 'Verlorne'; nach Furtwängler wären es dagegen Mänaden.

29) Vgl. dazu Aristophanes Lysistr. 407 ss (*ὀρχουμένης μου τῆς γυναικὸς ἑσπέρας κτλ.*).

30) Wenn aber Heuzey Mon. grecs pour l'encourag. des études gr. No. 3 p. 23 sagt: 'la danseuse voilée avait, dans certains cas, *un rapport étroit avec le culte de Déméter*', so scheint mir dies jedes sicheren Beweises zu entbehren.

31) Dadurch nähert sich unser Tanz dem *ὄρχημα κερνοφόρον* (Poll. IV 103; Athen. p. 629 E).

hüllt — und dies ist am häufigsten der Fall (*A B C E J K* L^2 *M P* U^2 U^3 V^1 W^1 *X Y* Z^1 *a e f i k l m o q r s*) — theils wie bei der Bronze des Turiner Museums ganz frei gelassen (*R* S^1 U^1 c^2); oder aber die eine Hand, und zwar immer wie es scheint die linke, kommt unbedeckt aus der Fülle der Mantelfalten zum Vorschein (*F H* L^1 *Q* S^2 *T* V^2 W^2 W^3 *b d n p*).

Einige Schemata treten als deutlich beliebtere aus der Mannigfaltigkeit der Bewegungen hervor: so das Hinüberziehen des Mantels, diagonal über den Leib hin, durch Vorwärtsstrecken der einen Hand unter oder mit dem Mantel (*E* L^1 *Q R* S^1 U^1 *o*); ferner das Einsetzen der linken Hand in die Seite, während die gesenkte andere die Gewandung vom Körper zierlich abhebt (U^2 V^1 W^1 *X Y* Z^1 a^1 *k l m r*)[32]; öfter wickeln sich die Tänzerinnen auch enger in den Mantel ein, indem sie sich mehrfach auf den Fuszspitzen umdrehen (*F J K* U^3; vgl. V^2 W^3 a^3). Sehr beliebt ist endlich das Emporheben der einen eingehüllten Hand (*A C E G H M* S^1 U^1 V^2 W^3 a^2 a^3 *b d q*), die zuweilen schelmisch vor den Mund gelegt wird (A^1 *B J L O*); dagegen ist das Emporheben oder Vorstrecken beider Hände nur selten (*B Q* Z^2 *h o*).

4.

Es leuchtet ein, dass die bildenden Künste sich den 'Manteltanz', welcher die Darstellung des bewegten menschlichen Körpers mit völliger faltenreichster Gewandung vereinigte, natürlich nicht entgehen lassen konnten und, wie die obige Reihe erhaltener Bildungen zeigt, in der That auch nicht entgehen liessen.

Diesen zahlreichen Darstellungen gegenüber entsteht nun aber die kunstgeschichtliche Frage, in welcher Zeit wol die Originale geschaffen wurden, auf welche alle jene Nachbildungen — Malereien und Graffiti, Reliefs und Terracottastatuetten — zurückgehn. Denn dass 'verschiedene' Originale anzunehmen sind, nicht nur ein Einziges[33], ergiebt schon eine flüchtige Betrachtung der vorhandenen Copieen, deren beste Exemplare aber wiederum deutlich alle auf *eine* Zeit zurückweisen, in welcher die verschiedenen Originale dieser verhüllten Tänzerinnen entstanden sind.

Die meisten der obigen erhaltenen Vorstellungen können, wie mich dünkt, etwa auf die folgenden *sieben Urtypen* (*Statuen oder etwa Relieffiguren*) zurückgeführt werden, deren Repliken allerdings zuweilen in einander übergehen und die Motive dieser Urtypen mit einander verschmelzen:

Erster Typus (*I*)

Besterhaltene Nachbildung: die Bronze von Industria.

Freie Copie*): *h*

Verwerthung des Motivs (besonders in Malerei) *C G* — A^2 — *M* (nach der anderen Seite gewendet)

---

32) Vgl. das letztere Motiv auch bei A^2 *C G* L^2 *N P* S^2 *T d e f*.

33) Nach Stephani CR. 1870/1871. S. 171 f. wäre dies der Fall und zwar ist nach ihm das ursprüngliche Original 'vielmehr die Erfindung eines der bedeutenderen Maler aus dem Ende des fünften oder dem Anfang des vierten Jahrhunderts', auf das er die meisten der erhaltenen Darstellungen (*n* S^1 *X c L F E* u. s. w.) zurückführt.

*) Vgl. dazu Göthe Sämmtl. Werke in vierzig Bänden (1840): Bd. 31. S. 67 ff.

Zweiter Typus (*II*)[34]

Besterhaltene Nachbildung: S^1 U^1

Copieen (in Malerei): *E* — *Q*

Freie Copieen: L^1 — *i* — *n* — *d* — *o* — *p* (die drei letzteren nach der anderen Seite gewendet)

Verwerthung des Motivs: *J* — *R* (nach der anderen Seite gewendet)

Dritter Typus (*III*)

Besterhaltene Nachbildung: *X* V^1 W^1 *Y* a^1 *k m*

Freie Copieen: Z^1 — *l* — U^2

Verwerthung des Motivs: *N P* (nach der anderen Seite gewendet) — *e* — *g*

Vierter Typus (*IV*)

Besterhaltene Nachbildung: S^2 *T*

Fünfter Typus (*V*)

Besterhaltene Nachbildung: W^2 a^2

Freie Copieen (in Malerei; nach der anderen Seite gewendet): L^2 — A^1

Verwerthung des Motivs: c^1 — *q* (beide nach der anderen Seite)

Sechster Typus (*VI*)

Besterhaltene Nachbildung: V^2 W^3 a^3

Freie Copie: *H*

Verwerthung des Motivs: *B* — *b* — *s* — *O* (alle nach der anderen Seite gewendet)

Siebenter Typus (*VII*)

Besterhaltene Nachbildung: U^3

Copie (in Malerei): *K*

Freie Copie: *F*

Nebenher gehen noch einige, vorläufig vereinzelt dastehende Darstellungen (zB. Z^2 *f* c^2), welche, mehr dem augenblicklichen Bedürfnisse ihre Entstehung verdankend, wol auf kein bestimmtes Original zurückgehn, sondern nur die gangundgebigen Darstellungen der 'Manteltänzerinnen' benutzen und variieren. Bei anderen Darstellungen dagegen (zB. *D* R^*) lassen die Beschreibungen in Stich und können wir sie augenblicklich nicht dem einen oder dem anderen Original zuweisen.

Aus welcher Zeit stammen aber die eben nachgewiesenen Originale, überhaupt die ersten Darstellungen der Tänzerinnen des 'Manteltanzes'? Eine directe Ueberlieferung zur Beantwortung dieser Frage liegt nicht vor; doch haben wir Anhaltspunkte, dieselbe endgültig wie mir scheint dahin zu beantworten, dass es *ungefähr die Mitte des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung*[35] war, in welcher die verlornen Originale geschaffen wurden.

Darauf weisen zuerst einzelne der erhaltenen Nachbildungen. Denn wenn auch der bei

---

34) Vgl. zu diesem Original und seinen Nachbildungen ebenso Lessing de Mortis apud veteres figura sent. controv. no. VII (dem ich schon Athen. Marmorbildw. zu no. 701 beistimmte); anders urtheilen die Herausgeber des Later. Katal. S. 202.

35) Ebenso auch Furtwängler Annali 1877 p. 220.

weitem grössere Theil derselben erst ins dritte Jahrhundert vor Chr. und später fällt, so gehören doch noch einige dem vierten Jahrhundert an: so unter den Vasenbildern sicher *B C* und *F*, von den Reliefs bestimmt wenigstens *X*[36] — es müssen also auch die betreffenden Originale (I III VI VII) schon im Laufe des vierten Jahrhunderts gemacht und allgemein bekannt gewesen sein. Dass diese Originale aber Erzeugnisse attischer Kunst waren, ergiebt der Fundort der Reliefs *X*; auch die 'Sahlkante' an den Mänteln einiger Figuren (S^1 S^2) weist nach Attika und in die Zeit vor Alexander dem Grossen.

Dazu kommt dann bestätigend die Entwickelung, welche die Darstellung des weiblichen Körpers in der griechischen Kunst durchmachte. Die alte Kunst gab die Frauenkörper nur in völliger Bekleidung wieder, nie ohne keusch-verdeckende Umhüllung: erst Phidias entblösst in den Metopen des Parthenon theilweise die Brust von einigen geraubten Lapithenjungfrauen und wagt es, hoch oben im Giebelfeld Aphrodite völlig nackt in den Schooss der Thalassa zu setzen[37]; gleichzeitig (und damit für alle Zukunft) enthüllt Polyklet die Brust der Amazonen, welche im Wiener Torso noch ganz bekleidet ist[38]. Seitdem findet sich im fünften Jahrhundert (und noch zu Beginn des vierten) hier und da eine Entblössung der weiblichen Brust — ich erinnere zB. an die Wettläuferin[39], an die Nike des Paeonios und die Giebelgruppe des Alkamenes zu Olympia[40], an die schutzflehende Heroine[41], an die Sandalenlöserin der Nikebalustrade[42] und einiges Andere — und zuweilen sogar einmal ein ganz nackter Frauenkörper, wie die Lapithin am Götterbild auf dem Fries zu Phigalia[43], aber immer ist die Nacktheit zur besonderen Charakteristik und in Folge der Situation, nicht um der sinnlichen Schönheit willen gewählt. Das Gleiche gilt von der Malerei[44] — auf den erhaltenen Vasenbildern ist, abgesehen von obscoenen Darstellungen und von den Badescenen[45], eine nackte Frau, wie zB. die Kassandra auf der Vivenziovase[46], im fünften

36) Vgl. dazu Michaelis Annali 1863 p. 315 s.

37) Michaelis Parthenon Taf. 3, X und XII; Taf. 7, S.

38) Vgl. Mon. dell' Inst. IX 12 und die Repliken Jahn Ber. dSGdW. 1850 S. 46 f. — Zum Wiener Torso: Friederichs Berl. ant. Bildw. I. no. 53; u. a.

39) Polykletische Schule; vgl. Friederichs Berl. ant. Bildw. I no. 91.

40) Ausgrab. zu Olympia I Taf. 9 ff; II Taf. 11; 14; 20; 23 und III Taf. 12.

41) Mon. dell' Inst. IX 34 und dazu Matz Annali 1871 p. 202 ss.

42) Nach Kekulé (Balustr. S. 40 f.) in Folge des Seesieges bei Abydos gefertigt (Ol. 93,1: 407); vielleicht richtiger erst in Folge des knidischen Seesieges (Ol. 96, 3 : 394) — jedenfalls um Ol. 95 : 400 entstanden.

43) Anc. Marbl. of the Brit. Mus. IV 10; u. ö.

44) Für die Malerei ist naturgemäss *Polygnot* der erste, der eine nackte Frau malt: seine Polyxena war grösstentheils entblösst (Anthol. Planud. IV 150).

45) Badende Frauen auf *schwarzfigurigen* Vasen zB. Berlin 585 (Ghd AV. 241, 4) und 671 (Ghd Etr. Camp. Vas. 30, 2; Panofka BaL. 18, 9; Élite cér. IV 18; u. ö.); Élite cér. IV 17; u. a. m. — auf *rothfigurigen* Vasen zB. Petersb. no. 1591; Catalogo Caputi no. 316 (Taf. IV); Cat. Jatta no. 654; München no. 349 (Lützow Ant. 35) und 627; Neap. Vasens. no. 3030; Gerhard Aus. Vas. 295, 5—8; Brit. Museum no. 729; u. a. m. — Hierher gehören auch die Darstellungen von dem Ringkampf zwischen Peleus und Atalante, wo die Nacktheit der Frau aber im Mythos gegeben ist: zB. München no. 125 (Ghd AV. 237); 584 (ebd. 177) und 886; u. a.

46) Daher erklärt sich wol der Realismus, der in der Wiedergabe ihrer Nacktheit sich offenbart; vgl. Bull. dell' Inst. 1878 p. 62, 316.

Jahrhundert und bis auf die Zeit Alexanders des Gr. eine Seltenheit[47]. Dies wird gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts anders: mit der Knidierin des Praxiteles und der nackten Aphrodite des Skopas beginnt die 'Apotheose des weiblichen Fleisches'; sogar Hera enthüllt jetzt die Brust[48] und von den Töchtern der Niobe wird die eine mit entblösstem Oberkörper dargestellt[49].

Eine Reaction dagegen oder vielmehr der Versuch einer Reaction ist nicht ausgeblieben: Praxiteles selbst meisselte bekanntlich gleichzeitig mit der völlig nackten Aphrodite von Knidos eine — im Gegensatz dazu doch wol ganz — bekleidete Göttin, welche die Koer 'severum id ac pudicum arbitrantes' zu kaufen vorzogen (Plin. 36 § 20). Derselben Gegenströmung verdanken auch, wie mich dünkt, die Originale der verhüllten Tänzerinnen ihren Ursprung. Gegenüber der völligen Nacktheit waren sie völlig verhüllt und doch trat in Folge der lebhaften Tanzbewegung der Körper deutlichst hervor, gleichsam unverhüllt zu Tage; sie verbanden Beides, die keusche völlige Bekleidung der alten Zeit und den sichtbaren Körperreiz, dem die neue Zeitrichtung huldigte und der nicht mehr zu bannen war.



Vase *H.*

Aber ich möchte noch einen Schritt weiter wenn nicht wagen, so doch andeuten: die Originale der verhüllten Tänzerinnen sind nicht nur in der Zeit des Praxiteles und Skopas entstanden — sie gehen vielleicht sogar auf Originale des Praxiteles selbst zurück? Wir haben schon oben (S. 15) gesehen, dass unter den verhüllten Tänzerinnen vor allen Maenaden und ferner Horen und Nymphen, die ja jenen künstlerisch verwandt sind, dargestellt werden. Nun wird uns

unter den Werken des Praxiteles in zwei Epigrammen (Anthol. Palat. VI 317 und Planud. IV 262) eine (Relief?-) Darstellung 'der Danae des schlauchtragenden Pan und lachender Nymphen' erwähnt sowie gepriesen und in dem ersten Epigramm (das von einem Nikodemos aus Heraklea gedrechselt und ein sog. anakyklisches ist) besonders die 'Mäntel der Nymphen' hervorgehoben:

Πραξιτέλης ἔπλασεν Δανάην καὶ φάρεα Νυμφῶν
λύγδινα καὶ πέτρης Πᾶνά με πεντελικῆς.

Sollten diese Nymphen etwa die Urtypen unserer Tänzerinnen gewesen sein? Aber da wir von diesem Werk des Künstlers weiter nichts wissen, auch bis jetzt nicht zu ahnen vermögen, welche Scene des Danaemythos es überhaupt darstellte, so ist es gerathener, sich nicht in ein Labyrinth von Muthmassungen und Möglichkeiten zu verlieren, sondern mit dem sich zu begnügen was als wahrscheinlich ja als unabweislich und sicher gelten kann.

Sicher ist aber, dass die Originale der verhüllten Tänzerinnen, welche uns in zahlreichen Copieen erhalten sind und unter denen die Bronze von Industria im Turiner Museum eine der ersten Stellen behauptet, in die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts gehören.

---

47) Vgl. einige Bacchantinnen zB. Neap. Vas. SA. 5; 346; u. a. m.

48) Vgl. dazu Overbeck Kunstmyth. III S. 54 ff.

49) Stark Niobe Taf. XIV 6.

Halle, Druck von E. Karras.





